

Mus. Th.

1390

c

~~Mus. pr. 4° 2#37~~

Mus. Tr 4°

1390 C
=

20

Schildknecht

<36618686560011

S

<36618686560011

Bayer. Staatsbibliothek

NB



Seinem verehrten Freunde und einstigen Lehrer,
Herrn Professor Carl Hofner, erster Domorganist zu Freiburg i. B.,
dem verdienten Lehrer und Meister des Orgelspieles
dankebarst gewidmet.

Orgelschule

für

Präparandenschulen, Lehrerseminarien und Kirchenmusikschulen

sowie für den Privat- und Selbst-Unterricht

mit besonderer Rücksicht

auf das Orgelspiel beim katholischen Gottesdienste

verfaßt von

Jos. Schildknecht.

op. 33.

Regensburg 1896.

Alfred Coppenrath's Verlag.

H. Pawelek.



Jede Entlehnung und Bearbeitung von Übungsstücken aus diesem Werke ist verboten.

V o r w o r t.

Der Gebrauch dieser Orgelschule setzt voraus, dass der Schüler bereits ein bis zwei Jahre einen guten, auf gebundenes Spiel hinzielenden Klavierunterricht genossen habe, der noch während des Orgelunterrichtes fortgesetzt werden soll. Bei sehr guten Anlagen und hinreichender Zeit für das Üben mögen sogar sechs Monate der Vorbereitung, die sich aber in jedem Falle auch auf die elementare Musiktheorie (Kenntnis des Tonsystems, der Schlüssel, Taktarten, Tonleitern und Intervallenlehre) zu erstrecken hat, genügen. Je gründlicher die Vorbereitung und je weiter dieselbe gediehen, desto rascher und sicherer werden die Fortschritte im Orgelspiele sein.

Die technische und systematische Seite dieser Schule stützt sich auf die bis jetzt noch nicht überholten Grundsätze von A. G. Ritter. Von Anfang an wurde aber auch der besondere praktische Zweck, die Ausbildung für den katholischen Organistendienst möglichst berücksichtigt.

Die eingestreuten Übungen in den sogenannten alten Schlüsseln dürften das besondere Interesse von Lehrern und Schülern erwecken. Sind einmal die hier gebotenen Übungen bewältigt, so darf man dem Schüler getrost 4- und später 5- bis 8-stimmige Partituren aus Proske's *Musica divina* etc. zur Weiterbildung in die Hand geben, doch sollen diese fortgesetzten Exerzitien im Partiturspielen am Klaviere vorgenommen werden. Wer das Üben des Lesens

der alten Schlüssel überflüssig findet, übergehe diese Übungen, — die Folge des Übungsstoffes ist auch ohne diese eine lückenlose — möge aber erst noch das Wort Robert Schumann's überdenken: „Übe dich frühzeitig im Lesen der alten Schlüssel. Viele Schätze der Vergangenheit bleiben dir sonst verschlossen“. Es dürfte vor allem aus einleuchtend sein, wie wichtig die Fertigkeit im Lesen sämtlicher sieben Schlüssel für das Transponieren ist.

Diejenigen Nummern, die im kirchlichen Orgelspiele Verwendung finden können, sind mit * bezeichnet.

Alle Nummern ohne Komponistenangabe sind vom Verfasser dieser Orgelschule.

Die zwei Chormessen (pro Defunctis und in festis duplicibus) wurden beigegeben, um Choralbegleitungen zu bieten, die sich schulgerecht in den Lehrgang einfügen und um dem Schüler die Anschaffung besonders diesbezüglichen Übungsstoffes zu ersparen. Aus dem nämlichen Grunde wurden auch alle vorkommenden Responsorien aufgenommen.

Was über die Orgel und das Registrieren gesagt ist, dürfte zur Erlernung eines richtigen und vielseitigen Gebrauches des Instrumentes willkommen geheißen werden. Durch Beifügung fremdsprachlicher Registernamen wurde beabsichtigt, unsern Organisten auch ausländische Orgellitteratur zugänglich zu machen.

Anfänglich lag es im Plane, auch einen kurzen Wegweiser zur Orgellitteratur anzufügen. Reifliche Überlegung brachte uns aber davon ab, da ein solcher entweder zu lückenhaft oder zu umfangreich geworden wäre. Wir verweisen diesbezüglich auf den „Führer durch die Orgellitteratur“ von Kothe und Forchhammer. Leipzig bei Leuckart. Geb. 1,20 Mk.

Wahrscheinlich werden die Ansichten der Kritiker und der Praktiker über die Ausdehnung der Übungen in der angewandten Harmonielehre etwas auseinandergehen, den einen wird zu viel, den andern zu wenig geboten erscheinen. Uns galt der Grundsatz, das nötigste Material zu bieten und zu vielseitiger Ausnützung desselben anzuregen. Es soll dieser Abschnitt nicht ein Unterrichtsbuch in der Harmonielehre ersetzen, so wenig als ein besonderer Unterricht darin in Verbindung mit fleissiger Ausarbeitung schriftlicher Übungsaufgaben umgangen werden kann. Wir wollten nur dazu anleiten, das dort Gelernte in die Praxis umzusetzen. § 19. über die Begleitung des greg. Choraes und das Einspielen in die Kirchentonarten musste etwas ausführlicher werden, weil viele in Gebrauch befindliche Harmonielehrbücher diesen so notwendigen Teil ungenügend oder gar nicht berücksichtigen. Vor allem erachte ich die Durchnahme (das Abspielen) der Übungen, Seite 110—118, als Brücke von der Theorie (schriftl. Ausarbeitung) zur Praxis (freie Begleitung) für unumgänglich notwendig. Selbstverständlich gehen § 18. und 19. des ersten Teiles (Seite 80 bis 120) unabhängig neben dem technischen Teile der

Schule, aber Hand in Hand mit dem Unterrichte in der Harmonielehre.

Als zu erreichendes Minimum für Lehrerseminarien und zur Ausübung des Organistenberufes überhaupt betrachten wir in technischer Hinsicht die gründliche Durchnahme von Seite 1—66 und 121—180. Auch innerhalb dieser Grenzen mögen schwächern Schülern zu schwierig erscheinende Übungen erlassen werden. Besser ist es, die übrigen werden tüchtig, bis zu fehlerfreiem, sicherem Spiele geübt.

Schliesslich entledigen wir uns noch der angenehmen Pflicht, den Herren Domkapellmeister Stehle in St. Gallen, Stiftsorganist Breitenbach, Direktor der Organistenschule in Luzern und Prof. Hofner, Domorganist in Freiburg i. P. für ihre gespendeten wertvollen Beiträge, desgleichen Herrn Prof. Luz, Lehrer des Orgelspieles an der Musikschule in Zürich für freundliche Durchsicht der Abhandlung über das Registrieren, sowie Herrn Seminarmusiklehrer Ferd. Schell in Rickenbach-Schwyz für Mithülfe in Besorgung der Korrektur, den verbindlichsten Dank auszusprechen.

Die verehrten Herren Kollegen, welche diese Schule beim Unterrichte benutzen, möchten wir freundlichst ersuchen, den Unterzeichneten brieflich auf die Unvollkommenheiten und Mängel, die trotz aller Sorgfalt dem Werke noch anhaften könnten, aufmerksam zu machen. Sie dürfen überzeugt sein, dass alle Ansichten und Wünsche ernstlich erwogen und in späteren Auflagen tunlichst berücksichtigt werden.

Hitzkirch, Luzern, den 10. April 1896.

J. Schildknecht, Seminarmusiklehrer.

Inhaltsübersicht.

Vorwort	Seite III
Inhaltsübersicht	V
Berichtigungen	VIII
Die Orgel	I*—9*

I. Teil. Manualübungen.

Einleitung	I
A. Übungen mit stillstehender Hand.	
§ 1. Zweistimmige Übungen	2
§ 2. Vorübungen zu Doppelgriffen	5
§ 3. Drei- und vierstimmige Sätze	7
B. Zusammenziehen und Ausspannen der Hand.	
§ 4. Zusammenziehen und Fortrücken der Hand	8
§ 5. Spannen der Hand und Nachrücken	10
C. Der Fingerwechsel.	
§ 6. Der laute Fingerwechsel	12
§ 7. Der stille Fingerwechsel	15
D. Unter- und Übersetzen, Unterbiegen etc.	
§ 8. Unter- und Übersetzen	19
§ 9. Unterbiegen und Überschlagen der Finger	27
§ 10. Abgleiten, Übergleiten und Fortrücken der Finger	29
§ 11. Ablösen und Kreuzen der Stimmen	30
E. Angewandte Übungen.	
§ 12. Drei- und vierstimmige kurze Präludien	33
§ 13. Versetzen	35
§ 14. Deutsche Kirchenlieder	39
§ 15. Choralbegleitung	52
§ 16. Fortsetzung der Übungen im Lesen der alten Schlüssel	67
§ 17. Schwierigere Tonsätze für Manual allein	72
§ 18. Angewandte Übungen aus der Harmonielehre	80
§ 19. Die harmonische Behandlung der Kirchentonarten.	
a) Das Einspielen in die Kirchentonarten	97
b) Modulation zwischen Kirchentonarten	104

c) Die Begleitung des Gregorianischen Choralen	Seite 106
d) Die Begleitung der einfachen Recitation	118

II. Teil. Das Pedalspiel.

Vorbemerkungen	121
A. Grundlegende Pedalübungen.	
§ 1. Übungen mit wechselnden Füßen in der Mitte der Klaviatur	122
§ 2. Wechselnde Füße, ganzer Pedalumfang, grössere Sprünge	127
§ 3. Der laute und stille Fusswechsel	138
§ 4. Unter- und Übersetzen der Füße	143
§ 5. Die gebräuchlichsten Tonleitern im Pedal	151
§ 6. Gebrauch von Spitze und Absatz. Künstliche Applikatur	158
§ 7. Choralbegleitungen	167
B. Schwierigere Übungen für Pedal und Manual.	
§ 8. Regelmässiger Fusswechsel	181
§ 9. Unter- und Übersetzen. Tonleiterübungen und Ac- cordingbrechungen	195
§ 10. Künstliche Applikatur. Gebrauch der Seiten des Fussballens. Das Abgleiten	203
§ 11. Das Staccato und die Verzierungen im Pedal	214
§ 12. Mehrstimmiges Pedalspiel	222
C. Angewandte Tonsätze.	
§ 13. Interludien	
a) Hymnenzwischenspiele	228
b) Trios	232
c) Freie Zwischenspiele modernerer Faktur	238
§ 14. Grössere Vor- und Nachspiele	244
Anhang I. Die Kunst des Registrierens	269
„ II. Die kirchlichen Vorschriften bezüglich des Orgelspieles	281

Verzeichnis der im kirchlichen Orgelspiele verwendbaren
Nummern, nach Tonarten geordnet.

C dur	Nummer Seite	$\frac{48}{17'}$	$\frac{49}{17'}$	$\frac{50}{17'}$	$\frac{52}{17'}$	$\frac{54}{18'}$	$\frac{84}{29'}$	$\frac{122}{38'}$	$\frac{17}{126'}$	$\frac{22}{131'}$	$\frac{23}{131'}$	$\frac{26}{132'}$
		$\frac{33}{134'}$	$\frac{45}{139'}$	$\frac{46}{139'}$	$\frac{47}{139'}$	$\frac{50}{140'}$	$\frac{53}{141'}$	$\frac{128}{200'}$	$\frac{150}{224'}$	$\frac{167}{256'}$	$\frac{168}{263'}$	
Des dur		$\frac{104}{34}$										
D "		$\frac{818995}{273032'}$	$\frac{133}{48'}$	$\frac{18}{126'}$	$\frac{30}{133'}$	$\frac{65}{147'}$	$\frac{72}{151'}$	$\frac{82}{155'}$	$\frac{95}{161'}$	$\frac{101}{164'}$	$\frac{148}{222'}$	$\frac{166}{250'}$
Es "		$\frac{108}{35'}$	$\frac{24}{131'}$	$\frac{152}{226'}$								
E "		$\frac{98}{33'}$	$\frac{36}{135'}$	$\frac{54}{142'}$	$\frac{66}{147'}$							
F "		$\frac{51}{17'}$	$\frac{80}{27'}$	$\frac{123}{38'}$	$\frac{124}{39'}$	$\frac{128}{43'}$	$\frac{131}{46'}$	$\frac{135}{50'}$	$\frac{146}{78'}$	$\frac{39}{136'}$	$\frac{48}{140'}$	$\frac{49}{140'}$
		$\frac{69}{149'}$	$\frac{70}{150'}$	$\frac{91}{160'}$	$\frac{99}{162'}$	$\frac{102}{166'}$	$\frac{131}{202'}$					
Fis und Ges dur		$\frac{102}{34}$	$\frac{133}{204'}$	$\frac{136}{206'}$								
G dur		$\frac{92}{31'}$	$\frac{125}{40'}$	$\frac{126}{41'}$	$\frac{127}{42'}$	$\frac{129}{44'}$	$\frac{136}{51'}$	$\frac{145}{76'}$	$\frac{12}{124'}$	$\frac{21}{131'}$	$\frac{25}{132'}$	$\frac{63}{146'}$
		$\frac{93}{160'}$	$\frac{129}{201'}$									
As "		$\frac{106}{34'}$	$\frac{32}{134'}$	$\frac{139}{210'}$	$\frac{157}{232'}$	$\frac{162}{240'}$						
A "		$\frac{88}{30'}$	$\frac{96}{33'}$	$\frac{130}{45'}$	$\frac{13}{124'}$	$\frac{38}{136'}$	$\frac{85}{156'}$	$\frac{159}{234'}$	$\frac{161}{238'}$			
B "		$\frac{53}{17'}$	$\frac{112}{185'}$									
H "		$\frac{100}{33'}$										
c moll		$\frac{109}{35'}$	$\frac{31}{133'}$	$\frac{92}{160'}$	$\frac{125}{198'}$	$\frac{160}{235'}$	$\frac{167}{252'}$					
cis "		$\frac{99}{33'}$										
d "		$\frac{29}{132'}$	$\frac{67}{148'}$	$\frac{141}{212'}$	$\frac{164}{244'}$							
es und dis moll		$\frac{103}{34}$										

e moll $\frac{81}{155'}$, $\frac{113}{187'}$, $\frac{165}{247'}$

f " $\frac{59}{19'}$, $\frac{107}{34'}$, $\frac{134}{49'}$

fis " $\frac{97}{33'}$

g " $\frac{90}{30'}$, $\frac{91}{31'}$, $\frac{144}{74'}$, $\frac{52}{141'}$, $\frac{68}{148'}$, $\frac{147}{221'}$, $\frac{158}{233'}$

gis " $\frac{101}{33'}$

a " $\frac{27}{132'}$, $\frac{28}{132'}$, $\frac{115}{190'}$, $\frac{116}{192'}$, $\frac{137}{207'}$, $\frac{159}{242'}$

b " $\frac{105}{34'}$, $\frac{126}{198'}$

h " $\frac{142}{72'}$, $\frac{34}{135'}$

dorisch, modus I. und II. untransp.: $\frac{93}{31'}$, $\frac{112}{36'}$, $\frac{132}{47'}$, $\frac{86}{157'}$

$2\flat$: $\frac{100}{162'}$

$2\sharp$: $\frac{110}{35'}$, $\frac{111}{35'}$, $\frac{153}{228'}$, $\frac{154}{229'}$

$1\flat$: $\frac{113}{36'}$, $\frac{143}{72'}$, $\frac{130}{202'}$, $\frac{140}{211'}$, $\frac{155}{230'}$, $\frac{155a}{230'}$

phrygisch, modus III. und IV. untransp.: $\frac{22}{7'}$, $\frac{114}{36'}$, $\frac{115}{36'}$, $\frac{56}{143'}$, $\frac{71}{150'}$, $\frac{111}{185'}$

$2\sharp$: $\frac{116}{37'}$, $\frac{138}{208'}$

$3\sharp$: $\frac{111}{185'}$

lydisch, modus V. und VI. $2\flat$: $\frac{117}{37'}$, $\frac{40}{137'}$

$2\sharp$: $\frac{118}{37'}$

mixolydisch, modus VII. und VIII. untransp. $\frac{120}{38'}$, $\frac{152}{228'}$

$1\sharp$: $\frac{119}{37'}$

$2\flat$: $\frac{156}{231'}$

aeolisch, modus IX. untransp. $\frac{121}{38'}$

	Seite
Die in der Orgelschule enthaltenen Kirchenlieder.	
Aus Herzensgrund ruf ich zu dir	41
Christ ist erstanden	193
Das alte Jahr verflossen ist	137
Dir, grosser Gott, sei Ehre	45
Du, mein Heiland, bist gestorben	50
Freu dich, du Himmelskönigin	42
Gegrüsset seist du Königin	166
Gegrüsst sei tausendmal o Aloisius	43
Gib, Herr, uns deinen Segen	51
Heiliges Gastmahl sei gegrüsset	149
Heilig bist du, grosser Gott	48
Ich glaube, Gott, dass du es bist	46
O Christ, hie merk'	164
O heil'ge Seelenspeise	39
O Herz Jesu, Sitz der Liebe	40
O Jesu, all mein Leben bist du	162
O Maria, voll der Gnaden	150
Schönster Herr Jesu	49
Tantum ergo	156
Vor aller Jungfrau'n Krone	126
Wir weihn, wie du geboten	47
Zu dir, o Gott, erheben wir	44

	Seite
Verzeichnis der aufgenommenen Choralstücke.	
Requiem mit Libera	52
Duplex-Messe	167
Messresponsorien a) feriale	54, 58, 61, 62, 63
b) solemne	170, 173
Das Responsorium „Deo gratias“ in Amt und Vesper	175—178
Die übrigen Vesperresponsorien	179
Choralstücke mit beziffertem Bass:	
Agnus Dei	Modus II. ex Ord. missae 113
Allelúja. V̇ Laetamini.	„ VII. Alleluja-Vers 114
„ V̇ Post partum	„ IV. „ „ 117
Benedictus	„ I. ex Ord. missae 112
„	„ VIII. „ „ 115
De fructu ventris tui	„ VIII. Vesper-Antiph. . . . 115
In patientia vestra	„ II. „ „ 113
Ista est speciosa	„ III. „ „ 116
Kyrie eleison	„ III. ex Ord. missae 116
Loquebar	„ V. Introitus-Antiph. . . . 111
Martyres Domini	„ IV. Vesper-Antiph. . . . 117
Non est inventus	„ VII. „ „ 114
Posuisti Domine	„ VI. Communio 110
Qui mihi ministrat	„ I. Vesper-Antiph. . . . 112
Torcular calcavi	„ VI. „ „ 110
Vestitus erat	„ V. „ „ 111

Berichtigungen.

- Seite 3* Spalte 1 Zeile 3 und Spalte 2 Zeile 7 lies: „Salicet“ statt Salizet.
- „ 4* „ 2 Zeile 4 von unten ist nach Oboe einzuschalten: „Vox humana“. (Diese wird in der Schweiz und in Frankreich ausschliesslich aufschlagend konstruiert.)
- Seite 8* Spalte 2, Zeile 3 und 10 lies „Kollektivzüge“ statt Kollektivzüge.
- „ 8* „ 2, „ 14 lies „Kombinationstritt“ statt Combinationstritt.
- „ 2. Unter dem 3. Doppelsysteme Takt 4 soll es heissen: 2523 statt 2323.
- „ 7. System 6 sollte die letzte Note im Tenor eine Viertel, im Bass eine punktierte Halbe sein.
- „ 8. Unter dem 3. Takt des 2. Systems lies: 2 5 statt 3 5.
- „ 12. Bei Nr. 40a lies: oder $\text{♩} \cdot \text{♩} =$ statt: $\text{♩} \cdot \text{♩} =$.
- „ 15 muss die zweitletzte Note im untersten System eine Ganze statt einer Halben (fis) sein.
- „ 16. Letztes System, Takt 5-6 fehlt — zwischen den beiden e des Basses.
- „ 19. Setze zur Nr. 59 ein * also 59*.
- „ 22. Nr. 67, Takt 4 soll bei der Oberstimme die Ziffer 4 über der Note b stehen statt über as.
- „ 23 Zeile 2 von unten, Takt 4 setze ein ♩ vor die Note g.
- „ 28 „ 2 fehlt am Ende der Zeile i —.
- „ 48. Textzeile 3 soll stehen: „ge-sagt“ statt ge sagt.
- „ 52. Unter Doppelzeile 2 lies: $1 \frac{2}{3}$ statt $1 \frac{2}{4}$.
- „ 56 unter der ersten Doppelzeile lies am Ende derselben $\frac{2}{4}$ statt 2.
- „ 64. Textzeile 3 lies: „Dum“ statt Cum.
- „ 87. Zweitunterste Zeile, Takt 4 lies: $\begin{array}{ccc} 6 & 8 & — \\ 5 & 5 & 7 \end{array}$ statt $\begin{array}{ccc} 6 & 8 & — \\ 5 & 8 & 7 \end{array}$.
- „ 94 Zeile 5 von unten lies: Es c G statt Es c g.
- „ 106 soll der zweitletzte Satz heissen: „Unter den Septimenaccorden kann derjenige auf der Stufe über der Finalis mit kleiner Terz (reiner oder verminderter Quint) und kleiner Septime bei Schlussbildungen (ausser im III. und IV., VII. und VIII. Modus) auch selbständige Verwendung finden und zwar in der Stammlage und ersten Umkehrung.“
- Seite 113. Setze über dem 2. Doppelsystem: Tonus II.
- „ 113. Unter dem ersten Doppelsystem lies bei „animas“ $\frac{8}{7} \frac{6}{—}$ statt 8 6.

Die Orgel.^{*)}

Die Orgel wird mit Recht die Königin der Instrumente genannt; denn es giebt kein Instrument, das solch hehrer Würde und Majestät, eines so grossen Reichtums an Klangfarben und dynamischen Abstufungen, einer solchen Lieblichkeit und Anmut und hinwieder einer so imposanten Fülle und eines solchen Glanzes, einer wahrhaft königlichen Tonpracht sich rühmen könnte wie die Orgel. Ihr ruhiger, getragener, klarer und eindringlicher Ton ist vor allem geeignet, den Kirchengesang zu unterstützen und zu tragen; ihr ernster, leidenschaftsloser und zur Andacht stimmender Klang ist am besten im Stande, die Gefühle wahrer Frömmigkeit wach zu rufen, den Ausdruck des heiligen Textes zu vermitteln und zu steigern. Sie ist darum das eigentliche Instrument der Kirche. Sie ist auch das einzige Instrument, das die Kirche zu dem ihrigen gemacht und für das sie eine kirchliche Weihe angeordnet hat, durch welche die Orgel in den ausschliesslichen Dienst des Allerhöchsten gestellt wird.

„Der Name Orgel (lat. Organum, franz. Orgue, ital. Organo, engl. Organ) kommt vom griechischen *ὄργανον*, das soviel bedeutet wie Werkzeug, Instrument, daher auch Musikinstrument bedeutet; sowie die heilige Schrift den Namen „Buch der Bücher“ (*Βίβλια*) erhielt, so erhielt das bekannte, den Gottesdienst verherrlichende Instrument den Namen „Instrument der Instrumente“ (*ὄργανα*).. In der Tat ist die grosse Orgel unserer Kirchen und Konzertsäle ebensowenig ein einfaches Instrument, als die Bibel ein einfaches Buch,“ (Dr. H. Riemann.)

Der Tonerzeugung nach ist die Orgel ein Blasinstrument, da ihre Pfeifen durch Anblasen zum Erklängen gebracht werden. Den nötigen Wind bzw. Luftdruck liefert das Gebläse. Dasselbe besteht meist aus mehreren Bälgen oder Luftpumpen, die verschieden beschaffen sein können. Man unterscheidet hauptsächlich: Faltenbälge, Spann- oder Froschmaulbälge, Stöpselbälge, Kastenbälge und Magazingebläse. Das Gebläse wird mittels einer

^{*)} Es ist hier nicht der Ort, eine ausführliche Beschreibung des Baues der Orgel zu bringen; eine ganz gedrängte Anführung der Hauptteile will dem Lehrer Anhaltspunkte bieten, um die Struktur der Orgel einlässlicher zu erklären. Ausführlicheres findet sich in folgenden Schriften:

Kothe, B. Kleine Orgelbaulehre. 4. Auflage. Leobschütz b. C. Kothe. Preis 75 $\mathcal{G}$.

Mettenleiter B. Die Behandlung der Orgel. 3. Aufl. Regensburg b. Pustet. Preis $\mathcal{M}$ 1,20.

Richter, C. F. Katechismus der Orgel. Leipzig b. Weber. Preis geb. $\mathcal{M}$ 1,50.

Riemann, Dr. Hugo. Katechismus der Orgel. Leipzig b. Max Hesse. Preis broch. $\mathcal{M}$ 1,50, geb. $\mathcal{M}$ 1,80.

Schubert, F. L. Die Orgel, ihr Bau, Geschichte und Behandlung. Leipzig b. Merseburger. Preis broch. $\mathcal{M}$ 1,20.

Seidel, Joh. Jul. Die Orgel und ihr Bau. 4. Aufl. verbessert von Kothe. Leipzig b. Leukart. Preis $\mathcal{M}$ 5.

Töpfer-Allhin. Die Theorie und Praxis des Orgelbaues. Mit Atlas. Weimar b. B. F. Voigt. Preis broch. $\mathcal{M}$ 30, geb. $\mathcal{M}$ 36.—.

————— Sämmtliche hier genannte Werke hält vorrätig A. Coppenrath, Verlag H. Pawelek in Regensburg. —————

Tret-, Zieh-, Hebel- oder Kurbel-Einrichtung durch einen Kalkanten (Gebläsedienner) oder durch Motorkraft (Gas-Petroleum-, Benzin-, Wasser- oder Elektro-Motor) bedient.

Aus dem Gebläse tritt der Wind in den Windkanal, der sich gewöhnlich in kleinere Nebengänge verzweigt, die zu den Windladen und zur Pneumatik, wo solche vorhanden ist, führen.

Die Windlade ist je nach ihrer Konstruktion Schleiflade oder Kegellade. In neuester Zeit kommen zu diesen noch verschiedene Systeme von reinpneumatischen und elektropneumatischen Laden. Das Innere der Windlade enthält: Fächer, Gänge, Kanzellen, Bohrungen, durch welche der Wind für die einzelnen Register und die einzelne Töne ausgeschieden wird; sie enthält ferner: Klappenventile, Kegelventile, Schleifen, Membrane etc., welche den Wind für die verschiedenen Register und Töne absperren. Diese Ventile stehen mit dem Spieltische auf mechanischem, pneumatischem oder elektrischem Wege (oft sind verschiedene Systeme kombiniert) in Verbindung, so dass durch den Druck auf die Tasten und durch Ziehen der Registerknöpfe etc. die Ventile, Schleifen und Membranen der Lade nach Belieben sich öffnen und so den Wind zur gewünschten Pfeife gelangen lassen. Beim Loslassen der Taste und beim Hineinspringen oder Hineinschieben der Registerzüge schliesst sich das betreffende Ventil, Membran oder die betreffende Schleife augenblicklich wieder, so dass der Wind abgesperrt wird und die Pfeife verstummt. Jede Orgel hat in der Regel mindestens ebensoviele Windladen als Klaviere (Manuale und Pedale) vorhanden sind. Auf den Windladen stehen die Pfeifen in Reihen geordnet. Eine solche Reihe gleichartiger Pfeifen von der grössten (tiefsten) bis

zur kleinsten (höchsten) nennt man Register oder Stimme (franz. jeux, engl. stops).

Die Orgel-Register lassen sich einteilen nach der Klangerzeugung in Labialstimmen und in Zungenstimmen.

Die **Labial-** oder **Lippen-Pfeifen** (franz. jeux à bouche) bestehen aus Fuss, Kern, Unterlabium, Vorschlag, Oberlabium und Körper. Oft kommen dazu noch Bärte, Stimmblätter, Stimmschieber, Stimmflügel, Stimmschlitz, Stimmrolle, Pfeifendeckel, Stöpsel und Röhrchen. Der Zwischenraum zwischen Kern und Unterlabium heisst Kernspalte, derjenige zwischen Unter- und Oberlabium: Aufschnitt. Der Ton entsteht dadurch, dass der Luftstrom, der vom Pfeifenfusse her aus der Kernspalte dringt, sich am Oberlabium bricht und die vom Pfeifenkörper eingeschlossene Luftsäule in Schwingungen versetzt.

Nach dem Material unterscheidet man Holz-Pfeifen und Metall-Pfeifen. Zu ersteren werden die verschiedensten Holzsorten, zu letztern reines Zinn oder eine Legierung von Zinn und Blei verwendet. Im Allgemeinen bewirkt Holz eine dunklere und weichere, Metall eine hellere, schärfere Klangfarbe. Von Holz sind Flöten und Gedeckte, (Bourdon, Subbass) und Quintatön zu 8' und 16', ebenso meist die übrigen 16' und 32' Register, besonders in der tiefsten Oktave; auch Flöte 4' ist meist von Holz.

Die Labialpfeifen sind ferner entweder offen oder gedeckt oder halbgedeckt. Offene Labialstimmen sind: die Principale (dazu gehören auch Praestant, Octav, Superoctav, Octavbass und Principalbass), die Mixturen-Terz-, Quint-Register und überhaupt alle Register, die kleiner sind als 4', die eigentlichen Flötenregister (Flauto,

Spitzflöte, Gemshorn, Concertflöte, Hohlflöte, Traversflöte, Flötbass, Tibia major etc.) und die streichenden Stimmen: Gamba, Viola, Violino, Salicional, Salizet, Dolce (dies hat oft mehr Flötencharakter), Aeoline, Fugara, Geigenprincipal, Voix céleste, Unda maris, Violoncello, Violonbass, Contrabass und Harmonicabass.

Zu den gedeckten Stimmen (frz. *Jeux bouchés* oder *Bourbons*, engl. *covered Stops*) gehören: Gedackt oder Gedeckt (dazu auch Lieblich-G., Still-G., Grob-G., Gross-G., Doppel-G. etc.) oder Bourdon (Bordun), Subbass, Untersatz, Quintatön, Gedecktfloete oder Coppelfloete (oft nur als Coppel 8' bezeichnet). Eine gedeckte Pfeife klingt eine Octave tiefer als eine gleich lange offene; sie erfordert mithin für einen bestimmten Ton nur die halbe Pfeifenlänge gegenüber offenen Pfeifen. Da der Fusston aber nach der Länge der offenen Pfeife resp. nach deren Klanghöhe angeschrieben wird, so wird z. B. ein Gedeckt, dessen längste Pfeife nur 4' misst, und folglich die gleiche Klanghöhe wie ein Principal 8' hat, darum auch immer Gedeckt 8' genannt und angeschrieben. Gedeckte Stimmen klingen dumpf und verleihen dem Orgeltone Fülle und Weichheit. Quintatön macht hievon als Charakterstimme von etwas näselnder, englisch-hornartiger Klangfarbe eine Ausnahme.

Halbgedeckt ist die Rohrflöte, eine kräftige, füllende Flötenstimme, die ihren Namen von dem Röhrchen hat, das im Pfeifendeckel sich angebracht findet, so dass also die Pfeife nicht ganz gedeckt ist.

Von grossem Einfluss auf die Klangfarbe ist auch die Mensur der Pfeifen d. h. das Verhältnis der Weite zur Länge der Pfeife. Ist eine Pfeife im Verhältnis zu ihrer Länge von geringer Weite, so heisst sie engmensuriert, im entgegengesetzten Falle weitmensuriert. Die weite

Mensur bedingt einen vollen, kräftigen, runden, dicken Klang, der zwar (bei offenen Pfeifen) einige tiefere, aber wenig hohe Obertöne enthält. Enge Mensur begünstigt die Entwicklung einer grösseren Anzahl gut vernehmbarer Obertöne. Die Klangfarbe wird streichend, schneidend, scharf. Hieher gehört speciell die Familie der Streichregister: Gamba, Viola, Violino, Salicional, Salizet, Dolce (etwas weiter mensuriert als die übrigen), Aeoline, Voix céleste, Unda maris, Fugara, Geigenprincipal, Violoncello, Violonbass, Contrabass und Harmonicabass. Quintatön ist die einzige engmensurierte Stimme unter den Gedeckten.

Die Höhe und Breite des Aufschnittes, d. h. des Zwischenraumes zwischen Unter- und Oberlabium ist ebenfalls von Einfluss auf die Klangfarbe. Je höher der Aufschnitt desto stumpfer, je tiefer (niedriger) derselbe, desto schärfer wird der Ton.

Nach ihrer Gestalt sind die Pfeifen: cylindrisch, d. h. rund und überall gleichweit (fast alle Zinnpfeifen, sowie Traversflöte von Holz), prismatisch, vierkantig und überall gleichweit (fast alle Holzpfeifen), kegelförmig (auch konisch genannt), rund und sich nach oben verengend (Spitzflöte, Gemshorn, Spitzgambe), selten pyramidal, vierkantig, oben enger (Pyramidflöte). Gestalt und Form der Pfeife sind wiederum von Einfluss auf deren Klangfarbe. Die Dicke der Pfeifenwände muss der Länge und Weite der Pfeife proportioniert sein und wirkt besonders auch auf die Fülle und Kraft des Tones. Natürlich sind auch die Wahl und Qualität des Materials und die Güte und Sorgfalt der Arbeit, sowie die Quantität, Stärke und Egalität des Windzuflusses von grösster Bedeutung für die Schönheit und Charakteristik des Tones.

Nach der Länge giebt es in grossen Orgelwerken Pfeifen von 32' Länge bis herab auf $\frac{1}{16}'$, in kleinen von $8' - \frac{1}{3}'$. Von der Länge des Pfeifenkörpers hängt bei den Labialstimmen die Höhe des Tones ab und zwar steht die Länge des Pfeifenkörpers zur Schwingungszahl in umgekehrtem Verhältnisse. Je länger die Pfeife, desto kleiner die Schwingungszahl d. h. desto tiefer der Ton.

Nach der Normalstimmung trifft es für $a^1 = 435$ Schwingungen per Sekunde und für $c_2 = 16,3125$. Gewöhnlich legt man aber der Rechnung $c_2 = 16$ zu Grunde. Das c_2 (Sub-Contra-C) erfordert eine offene Pfeife von 32' und macht 16 Schwingungen per Sekunde.

Das c_1 (Contra-C) = off. Pf. von $16' = 32$ Schw. p. Sk.

„ c_0 (Grosse C) =	„ „ „	$8' = 64$	„ „ „
„ c^0 (Kleine C) =	„ „ „	$4' = 128$	„ „ „
„ c^1 (1 gestr. c) =	„ „ „	$2' = 256$	„ „ „
„ c^2 (2 gestr. c) =	„ „ „	$1' = 512$	„ „ „
„ c^3 (3 gestr. c) =	„ „ „	$\frac{1}{2}' = 1024$	„ „ „
„ c^4 (4 gestr. c) =	„ „ „	$\frac{1}{4}' = 2048$	„ „ „
„ c^5 (5 gestr. c) =	„ „ „	$\frac{1}{8}' = 4096$	„ „ „
„ c^6 (6 gestr. c) =	„ „ „	$\frac{1}{16}' = 8192$	„ „ „

Bei den Labialstimmen unterscheidet man ferner zwischen einfachen und gemischten Stimmen. Bei ersteren kommen auf jede Taste eine, bei letzteren mehrere, 2—21 Pfeifen. Zu den gemischten Stimmen (franz. jeux composés; engl. Compound Stops und Mixture Stops) gehören Mixtur, Cornett, Sesquialter, Cymbel, Scharf, Doublette, Rauschquinte. Je nach der Anzahl Pfeifen, die sich auf einer Taste vereinigen, nennt man diese Stimmen 2-, 3-, 4-, 5-, 6-, 8-fach etc. oder 2-, 3-, 4-, 5-, 6-, 8-chörig (franz. 5-fort etc. oder „de 5 tuyaux“, engl. 5 ranks).

Die **Zungenstimmen** oder Lingualstimmen (franz. jeux à anche, engl. Reed stops) haben folgende Teile: den Stiefel (oder Fuss), die Rinne (auch Kehle, Schnabel, Mundstück genannt), die Zunge oder das Blatt (oder Stimme), die Stimmkrücke und der Schallbecher. Der Ton wird hervorgerufen durch die Vibrationen der am einen Ende festgemachten, am anderen Ende freischwebenden Zunge, die aus einem platten Messingstreifen besteht. Die Stimmkrücke drückt die Zunge fest an die Rinne an, kann aber verschoben und hiedurch der freischwebende Teil der Zunge verlängert oder verkürzt werden, wodurch im erstern Falle der Ton tiefer, im letztern höher wird. Das entgegengesetzte Ende der Stimmkrücke ragt neben dem Schallbecher aus dem Kopfstücke (so heisst dasjenige Holz- oder Metallstück, in welchem die Rinne mit der Zunge und der Krücke befestigt ist) heraus und dient zum Nachstimmen der Zungenpfeifen. Wird die Krücke etwas herausgezogen, so erniedrigt sich der Ton, beim Hineinklöpfeln der Krücke erhöht er sich. Die Zungenstimmen unterscheidet man in aufschlagende, bei denen die Zunge auf die belederte Rinne aufschlägt, sobald sie in Vibration versetzt wird, und in durchschlagende, auch einschlagend oder freischwingend genannt. Letztere schwingen frei, so dass das schwingende Zungenende abwechselnd ausserhalb und innerhalb der Rinne sich befindet. — Zu den aufschlagenden Zungenstimmen, die meist einen scharfen, durchdringenden und starken Klang haben, gehören: Trompete, Clarino, Posaune, meist auch Oboe und Englisch Horn, oft auch Fagott, zu den durchschlagenden: Clarinette, Fagott, Bombarde, Vox humana, Physharmonica, Euphonia. Diese klingen weicher und voller als die aufschlagenden Zungenstimmen. Die

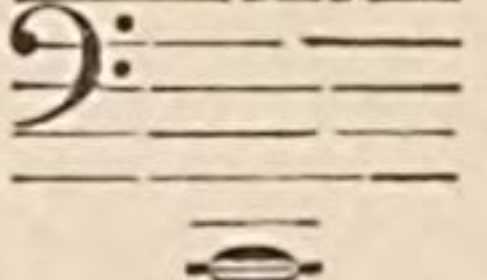
Schallbecher, grössere von Holz und umgekehrt pyramidal, kleinere von Metall und becherförmig, erhalten oft die ganze, oft nur $\frac{2}{3}$ der Länge der entsprechenden Labialpfeife.

Nach der **Tonhöhe** unterscheidet man die Register in Grundstimmen, Nebenstimmen und Hilfsstimmen und bezeichnet sie nach dem sog. „Fusston“. Der Fusston, d. h. die Angabe, ein Register sei 8-, 4-, oder 16-füssig etc., bezieht sich stets auf die Länge der tiefsten Pfeife (also auf die Taste c_0) des betreffenden Registers. Wie schon bemerkt, werden Gedeckte mit doppelter Länge, also ihrer Klanghöhe gemäss bezeichnet. Beginnt ein Register nicht bei der Taste c_0 , sondern erst mit a_0 oder c^0 oder c^1 , so wird der Fusston so notiert, als ob die Pfeifen abwärts bis c_0 fortgesetzt wären. Wenn also z. B. Voix céleste bei c^0 mit einer 4-füssigen (offenen) Pfeife beginnt, so wird, da diesfalls für c_0 eine 8-füssige Pfeife träfe, das Register als 8'-Stimme bezeichnet. Aus der Tabelle der Pfeifenlängen der verschiedenen c ist ersichtlich, dass dem Tone c_0 eine 8-füssige Pfeife entspricht;

sie giebt das c_0 in seiner richtigen Höhe, wie auch die Taste c_0 des Klaviers dasselbe erklingen lässt; so geht es beim 8' Register in der normalen Tonhöhe weiter durch alle Töne.

Es sind daher für die Manuale die mit 8' bezeichneten Register als **Grundstimmen** zu betrachten, während alle übrigen Register **Neben-** oder **Hilfs-**stimmen sind.

Im Pedale, dem Basse der Orgel, gelten die 16'-Register als **Grundstimmen**, die 8', $5\frac{1}{3}'$, 4', Stimmen etc. als Neben- und Hilfsstimmen. Es ist somit die normale Tonhöhe der tiefsten Pedaltaste $c = c_1$ also eine Octave tiefer als beim Manual. Trotzdem wird in der Orgellitteratur nie c_1 sondern als tiefster Pedal-

ton stets c_0  geschrieben. Die Pedalnoten

klingen also normal, d. h. bei einem 16'-Register eine Octave tiefer als sie geschrieben werden.

Die Neben- und Hilfsstimmen, soweit sie einer Teilzahl der Grundstimmen entsprechen, haben den Zweck, die harmonischen Obertöne*) der Grundstimmen zu ersetzen

*) Bekanntlich klingen bei einem eigentlich musikalischen Tone ausser dem Tone, dessen Namen er trägt, je nach der Klangfarbe noch eine grössere oder geringere Anzahl höherer, meist schwächerer Töne mit, die man harmonische Obertöne oder Teiltöne, Aliquot- oder Partialtöne (franz. sons harmonique) nennt. Es sind dies jene Töne, deren Schwingungszahl ein Vielfaches der Schwingungszahl des Grundtones beträgt.

Schlagen wir z. B. am Klavier das c_0 an, so wird ein einigermaßen geübtes Ohr ausser dem c_0 mit 64 Schwingungen in der Sekunde noch folgende mitklingende Töne unterscheiden können:

Die Oktave	(c^0) mit $2 \times 64 = 128$ Schw. als 2. Teilton
Die Duodezime	(g^0) „ $3 \times 64 = 192$ „ „ 3. „
Die zweite Oktave	(c^1) „ $4 \times 64 = 256$ „ „ 4. „
Der gr. Terz der 2. Oktave	(e^1) „ $5 \times 64 = 320$ „ „ 5. „
Der Quint der 2. Oktave.	(g^1) „ $6 \times 64 = 384$ „ „ 6. „
Die kl. oder natürliche Septime der 2. Oktave	(b^1) „ $7 \times 64 = 448$ „ „ 7. „
Die dritte Oktave	(c^2) „ $8 \times 64 = 512$ „ „ 8. „ etc.

Auf der Orgel können diese Obertöne durch besondere Register verstärkt werden. Da die Pfeifenlänge aber in gleicher Weise abnimmt, wie die Schwingungszahl zunimmt, so entsprechen den 8'-Grundstimmen folglich Hilfsstimmen von $\frac{8}{2}'$ (Oktav), $\frac{8}{3}'$ (Quint der Oktave oder Duodezime), $\frac{8}{4}'$ (zweite Oktave), $\frac{8}{5}'$ (Terz der zweiten Oktave), $\frac{8}{6}'$ (Quint der zweiten Oktave), $\frac{8}{7}'$ (Septime der zweiten Oktave), $\frac{8}{8}'$ (dritte Oktave).

oder zu verstärken und so dem Orgeltone mehr Frische, Glanz und Lebendigkeit zu verleihen; es sind dies im Manuale die Register zu $8/2'$ ($4'$), $8/3'$ ($2^{2/3}'$), $8/4'$ ($2'$), $8/5'$ ($1^{3/5}'$), $8/6'$ ($1^{1/3}'$), $8/7'$ ($1^{1/7}'$), und $8/8'$ ($1'$). Im Manuale haben die $16'$, und die sie verstärkenden, zu ihnen gehörenden Teilstimmen ($5^{1/3}'$ und $3^{1/5}'$) die Aufgabe, dem Manualton grössere Fülle zu verleihen, die Herstellung dunkler und dumpfer Klangfarben zu ermöglichen, ein wirksames Gegengewicht gegen die scharfen Obertonklänge der Mixturen, Cymbel, Scharf etc. auszuüben und so dem Ensemble Rundung und Ebenmass zu verleihen.

Die gleiche Bedeutung wie $4'$ -, $2^{2/3}'$ -, $2'$ -, $1^{3/5}'$ -Stimmen etc. für das Manual haben die $8'$ -, $5^{1/3}'$ -, $4'$ -, $3^{1/5}'$ -Stimmen etc. im Pedal, während der $32'$ -Ton samt seinen Obertonrepräsentanten $10^{2/3}'$ und $6^{2/5}'$ beziehungsweise seinen Surrogaten ($16'$ mit $10^{2/3}'$ und event. $6^{2/5}'$, die den $32'$ -Ton als Combinationston erzeugen sollen) eine Verstärkung des Pedaltones durch die Unteroktave bedeutet.

Unter Nebenstimmen oder Oktavstimmen versteht man alle jene Register, welche zwar den Grundton, aber um eine oder mehrere Oktaven höher oder tiefer angeben; es sind dies im Manual die $16'$ -, $4'$ -, $2'$ -, und $1'$ -Stimmen, im Pedal die $8'$ -, $4'$ -, $2'$ -, und $32'$ -Register.

Die Hilfsstimmen teilt man

a) in einfache (franz. *Jeux de mutation simple*; engl. *Mutation-Filling-up-Stops*)

1) in Quintregister (Nazards), im Manual zu $2^{2/3}'$, $1^{1/3}'$ und $5^{1/3}'$, im Pedal zu $5^{1/3}'$, $2^{2/3}'$ und $10^{2/3}'$, den 3. und 6. Oberton aus $8'$, $16'$ und $32'$ darstellend.

2) in Terzregister, im Manual zu $1^{3/5}'$ und $3^{1/5}'$

im Pedal zu $3^{1/5}'$ und $1^{2/5}'$ als Ersatz oder Verstärkung des 5. Obertones aus $8'$, $16'$ und $32'$.

3) in Septimenregister, zu $2^{2/7}'$ und $1^{1/7}'$ als 7. Aliquotton aus $16'$ und $8'$.

b) in gemischte Stimmen (franz. *Jeux de mutation composés*; engl. *Compound-Stops*, *Mixture-Stops*) d. h. Register, die mehrere, 2—21 Töne auf einer Taste vereinigen.

1) in zweistimmige (2-chörige), Sesquialter, bestehend aus $5^{1/3}'$ und $3^{1/5}'$ (zu $16'$) oder $2^{2/3}'$ und $1^{3/5}'$ (zu $8'$) repräsentiert mithin den 3. und 5. Oberton; Tertian besteht aus $3^{1/5}'$ und $2^{2/3}'$ (zu $16'$) oder aus $1^{3/5}'$ und $1^{1/3}'$ (zu $8'$) und stellt den 5. und 6. Aliquotton dar; Rauschquinte, zusammengesetzt aus $2^{2/3}'$ und $2'$ (zu $8'$) selten aus $5^{1/3}'$ und $4'$ (zu $16'$) enthält den 3. und 4. Oberton. Nicht eigentlich hierher gehören: Doublette ($2'$ und $1'$) Piffaro oder Bifra ($8'$ und $4'$) oder ($8'$ und $2'$).

2) in mehrstimmige, die aus Oktav und Quint bestehen: Mixtur, (Zusammensetzung und Stärke sehr verschieden, 3—21-chörig) repetiert in den höhern Lagen, d. h. wo die Pfeifen zu klein würden setzt man wieder mit grösseren ein; dies ist bei allen ähnlichen Fällen so. Cymbel meist 3-fach, verschieden kombiniert. Progressio harmonica (eine feinere Mixtur für das II. oder III. Man.)

3) in mehrstimmige, die auch die Terz, event. sogar die Septime enthalten. Scharf (Acuta) 3—7 fach; Zusammensetzung verschieden. Cornett 3—12 fach, meist 5—6 fach, enthält mitunter

auch die Septime (7. Oberton). Die Obertonreihe stellt sich beim Cornett lückenlos dar; kommt hauptsächlich zu 16' 8' 4' (als tiefster Chor) vor. Ein gutes Cornett ist ein schönes wertvolles Register und schon beim halbvollen Werke verwendbar.

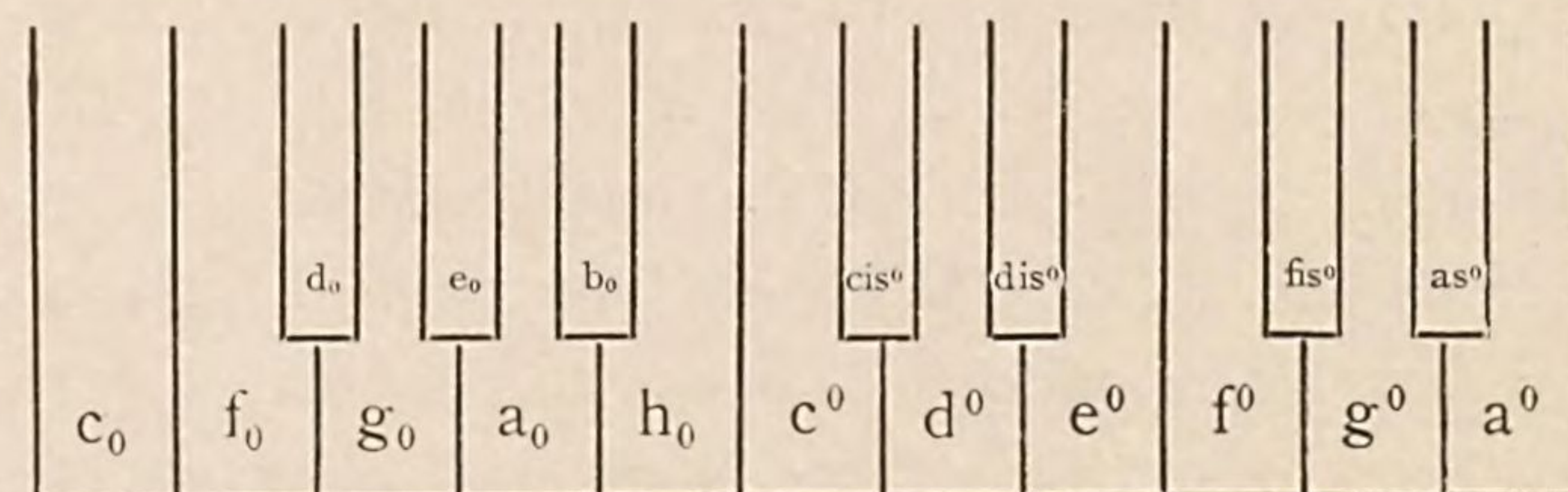
Die Hilfsstimmen finden sich in älteren Orgelwerken oft in so grosser Zahl vor, dass sie die Grundstimmen überwuchern und der Ton schreiend wird. In neuerer Zeit beschränkt man sich meist auf Mixtur und Cornett und disponiert diese je nach der Grösse des Werkes so, dass besondere Quint- und Terz-Register (Septimregister sind ohnehin sehr selten) überflüssig werden.

Weiteres über die Bedeutung und Verwendung der einzelnen Register folgt in einem besondern Abschnitte „Ueber das Registrieren“ am Schlusse dieser Orgelschule.

Die ganze Orgel wird vom **Spieltische** aus regiert. Hier sind die Klaviaturen und die Registerzüge sowie mannigfache weitere Hilfsmittel untergebracht, welche einen ausgiebigen, vielseitigen und bequemen Gebrauch des Instrumentes bezwecken.

Die Klaviaturen werden unterschieden in Manuale (Handklaviere vom lat. manus = die Hand) und Pedale (Fussklaviere vom lat. pedes = die Füsse). Manuale sind es gewöhnlich zwei; nur ganz kleine Orgelwerke haben nur ein Manual. Grössere Instrumente haben drei, selten 4 oder 5 Manuale, die terrassenförmig übereinander liegen. In neueren Werken ist fast immer das unterste das Haupt- oder I. Manual (franz. Grand Orgue oder Grand manuel, engl. Great Organ); das nächstfolgende höhere Manual ist das Neben- oder II. Manual (franz. Positiv, engl. Choir). Jedes höhere Manual hat wieder schwächere

Tonkraft als das vorhergehende. Das dritte (oder vierte) Manual enthält gewöhnlich zarte Solostimmen; das Pfeifenwerk dieses Manuals steht in einem mit beweglichen Jalousien versehenen, nach allen Seiten abgeschlossenen Kasten, Echokasten genannt, daher dieses Manual auch Echoklavier (franz. Récit, engl. Swell Organ) heisst. Bei zweimanualigen Werken ist oft das II. Manual Echowerk; bei grösseren Orgeln stehen mitunter zwei Manuale (2. und 3. oder 3. und 4.) im Echokasten. Bei älteren Werken ist gewöhnlich das II. Manual (Rückpositiv genannt, weil es im Rücken des rückwärtssitzenden Organisten placiert ist) zu unterst angebracht, worauf das I. und eventuell dann das III. etc. folgen. Die Manuale umfassen normal 54 Tasten, vom c_0 chromatisch bis f^3 . Seltener reicht der Umfang bis g^3 , a^3 oder c^4 . Das Normalpedal (mehr als ein Pedal wird nicht mehr gebaut; früher wurden mitunter auch zwei Pedale erstellt) hat 27 Tasten, c_0 chrom. bis d^1 ; in seltenen Fällen erweitert es sich auf 30 Tasten, c_0 bis f^1 . Häufig findet man bei alten Orgeln unvollständige Pedale, solche mit 25, 24, 21, ja sogar mit nur 12 Tasten. Gewöhnlich fehlen dann die höheren Pedaltöne, oft aber auch das tiefste cis (cis_0). Bei der nicht selten zu treffenden gebrochenen oder kurzen Oktave fehlen in der tiefsten Oktave sowohl im Pedal als auch im Manual: cis_0 , dis_0 , fis_0 und as_0 ; die übrigen Tasten beginnen scheinbar mit e_0 , die Reihenfolge ist aber in Wirklichkeit folgende:



Links und rechts neben den Manualen — seltener über denselben — finden sich die Registerzüge. Dieselben haben mannigfachste Form, bald sind es Hebel, bald Zugstangen, bald kleinere bald grössere Manubrien, bald Druckknöpfe, bald Tastaturen, die auf verschiedenartige Weise in und ausser Funktion gesetzt werden. In neuerer Zeit sind es meistens Manubrien, die nur wenig herausziehen und dann einzuhängen sind und die von selbst wieder zurückspringen, sobald der Registerknopf ein wenig gehoben wird.

Die Register sind entweder „klingende Register“ d. h. sie vermitteln den Windzutritt und Windabschluss zu den einzelnen Pfeifenreihen, oder sie sind bloss „mechanische Züge“. Die Namen der Register sind auf Plättchen oder Etiquetten auf, neben oder über den Registerzügen angebracht. Bei den klingenden Registern ist der Fusston heigesetzt und welchem Manuale oder Pedale sie angehören; letzteres ist gewöhnlich auch aus der Farbe der Registerplättchen oder Etiquetten ersichtlich.

Zu den mechanischen Zügen gehören:

1) Die Koppeln (vom lat. *copula* = Verbindung) welche Manuale und Pedale so verbinden, dass z. Bsp. die Register des einen Manuals auch auf einem andern Manual oder im Pedal spielbar werden. Es ist Regel, dass durch Koppeln stets das schwächere an das stärkere gekoppelt wird, also das III. Manual an das II., das II. an das I., das III. an das I., das I. ans Pedal, das II. ans Pedal und das III. ans Pedal. Hieher gehören auch die Oktavkoppeln, welche die höhere oder tiefere Oktave eines gespielten Tones mitgehen lassen (Ober-Oktav-Kopplung und Unter- oder Sub-Oktav-Kopplung) oder alle beide

zugleich (Doppel-Oktav-Kopplung). Dieselben werden oft mit *terzo mano* (dritte Hand) bezeichnet.

2) Die Kollektiv-Züge, -Tritte oder -Druckknöpfe, auch GruppENZüge genannt, welche mit *pp.*, *p.*, *mf.*, *f.*, *ff.* und *Tutti* oder *gj.* (*Grand-jeu* = volles Werk) bezeichnet sind und entsprechende Gruppen von Registern auf allen Klavieren zugleich öffnen und so das Ziehen der einzelnen Register ersetzen.

3) Die Exclusions-Manubrien oder Ausschaltknöpfe, die gestatten, beliebige Register von den Kollektivzügen auszuschliessen. Hiedurch ist es auch ermöglicht, den Tuttizug für eine freie, längst vorher präparierte Zusammenstellung von Registern zu benützen.

4) Die Combinationstritte, welche der Organist auf beliebige Register einstellen kann, die aber erst zur Geltung gelangen, sobald der Tritt getreten wird.

5) Der Crescendo- und Diminuendo-Tritt oder der Rollschweller, welcher auf allen Klavieren zugleich ein Crescendo durch succesives Anziehen aller Register vom schwächsten bis zum Pleno und umgekehrt ein Diminuendo vom vollen Werke bis ins *pp.* zurück bewerkstelligen lässt. Auf einem Zifferblatte ist der jeweilige Stand der Registrierung zu ersehen.

6) Der Jalousieschweller, ein Fusstritt, der ein ganz allmähiges Öffnen und Schliessen der Jalousien des Echokastens und damit ein crescendo und diminuendo der im Echokasten befindlichen Register ermöglicht. Es ist dies ein Ausdrucksmittel, das auch beim kirchlichen Orgelspiel nicht zu verschmähen ist. Nur der Missbrauch kann den Jalousieschweller in Misskredit bringen.

7) Das Tremolo, das ein Beben des Tones bewirkt und in Verbindung mit gewissen Solostimmen (*Vox hu-*

mana, Oboe, Clarinette, Vox angelica) von charakteristischer Wirkung ist, während ein zu häufiger und unmotivirter Gebrauch dieses Effektmittels abstösst und vorab für das kirchliche Orgelspiel strengstens zu verurteilen ist.

8) Die Sperrventile, welche ein ganzes Klavier verstummen lassen, indem sie den betreffenden Windkanal abschliessen.

9) Der Evakuant oder Windablasser, der nach beendigtem Spiel die Bälge rasch entleeren lässt.

10) Die Kalkantenklingel (Vocator, Wecker) giebt dem Kalkanten das Zeichen zum Füllen des Gebläses.

Noch wären verschiedene mechanische Züge und Vorrichtungen zu notieren, die aber theils sehr selten vorkommen, theils wertlose Spielereien sind.

Es ist Pflicht des Organisten, sich mit dem ihm anvertrauten Orgelwerke aufs intimste vertraut zu machen, durch eifriges Studium ihm seine Vorzüge abzulauschen und seinen Schwächen durch gewählten Gebrauch so viel wie möglich zu begegnen. Den geschickten, gewandten und feinfühligen Organisten erkennt man auch am kleinen und mangelhaften Instrumente, während ein Stümper auf der herrlichsten und grössten Orgel eben immer als Stümper erkannt wird.

Verlag von Alfred Coppenrath (H. Pawelek) in Regensburg.

Botazzo, L., 25 Orgeltrio. Zum kirchlichen Gebrauche und zum Studium in Lehrer-Seminarien, Musikschulen etc. M. 3.80.

Sämtlich ganz gediegene, tüchtige und interessante Arbeiten. Die Ausführung erfordert zwar bessere Organisten, aber die Mühe des Einübens wird reichlich belohnt.

Haller, Mich., Op. 36. **Die harmonische Modulation der Kirchentonarten.** 321 modulierende Vor- und Zwischenspiele in den Kirchentonarten und ihren gewöhnlichen Transpositionen für die Orgel. Nebst einer Einleitung. 2. verb. Aufl. M. 2.50.

Herzog, Dr. Joh. Georg, Op. 54. **12 leicht ausführbare Tonstücke für die Orgel.** Zum kirchlichen Gebrauche und zum Studium in Lehrer-Seminarien. Preis M. 1.50.

— — Op. 55. **20 meist leicht ausführbare Orgelstücke** zum Gebrauche beim Gottesdienste, sowie zum Studium in musikalischen Lehranstalten. Preis M. 2.40.

— — Op. 60. **21 Tonstücke: Praeludien, Fughetten, Fugen etc.** für die Orgel. Zum Gebrauche beim Gottesdienste, sowie zum Studium in Lehrer-Seminarien, Musikschulen etc. Preis M. 3.—.

— — Op. 68. **28 Orgelstücke** in den alten und neuen Tonarten zum kirchlichen Gebrauche und zum Studium. Preis M. 3.80.

Ein Heft ganz vorzüglicher Orgelstücke mit so feiner, klassischer Faktur, wie wir sie bei Meister Herzog stets anzutreffen gewöhnt sind. Die Stücke, meist fugiert geschrieben, zeigen allerhand feine Züge in der Bearbeitung der Themen, z. B. Umkehrung, Vergrößerung derselben u. a. Den in den Kirchentonarten geschriebenen Stücken liegt vielfach ein bestimmter Cantus zu Grunde, z. B. der Tonus peregrinus, Nr. 4., 5. und 7. Psalmweise u. a. — Der Umfang der Stücke ist fast bei allen so massvoll gehalten, dass dieselben sich bequem beim Gottesdienst verwerten lassen. Die Bezeichnung der Pedalapplikatur erleichtert das Studium der im ganzen mittelschweren Stücke, die zu recht häufigem kirchlichen und ausserkirchlichen Gebrauch bestens empfohlen zu werden verdienen.

Kewitsch, Theod., **Vade mecum. II. Teil.** Eine Sammlung kleiner Orgelstücke in den modernen Tonarten zum Memorieren und zum Gebrauche beim Gottesdienste. Zweite verbesserte Auflage. Preis M. 3.—.

Piel, P., **Laudate Dominum.** Orgelbegleitung zu den wechselnden Messgesängen der vorzüglichsten Feste des Kirchenjahres und den meistbenötigten stehenden Choralgesängen vor, während und nach der hl. Messe aus dem „Graduale Romanum“ und dem „Ordinarium Missae“. Zum praktischen Gebrauche in der Kirche

und zum Selbststudium für Chorregenten und Organisten bearbeitet. (232 Seiten.) M. 10.—, eleg. geb. M. 11.—.

Die vorliegende Orgelbegleitung will zunächst allen jenen Kirchenchören dienen, die nicht in der Lage sind, allsonntäglich ein liturgisches Amt zu singen, die aber wenigstens die Hauptfeste des Kirchenjahres festlich begehen möchten. Zu diesem Zwecke ist dieses Werk wie geschaffen, denn es zeigt alle anerkannten Vorzüge von Piel's meisterhafter Orgelbearbeitung; tadellose kirchliche Harmonisierung, leichte Ausführbarkeit (sowohl für Orgel als für Harmonium), prächtig gearbeitete Vorspiele etc., so dass auch schwache Organisten mit diesem Werke zurecht kommen müssen.

Der Cantus ist in Choralnoten, dagegen sind die Begleitstimmen in modernen Noten gegeben, um jedem, der sich mit der Begleitungsweise des Greg. Chorals zu befassen hat, ein richtiges Bild klaren und einzig richtigen Vortrags der Chormelodie zu verschaffen und sich mit dieser vertraut zu machen. — Es ist vorauszusehen, dass das Piel'sche Werk überall mit aufrichtiger Freude begrüsst werden wird; nicht nur weil es sich sowohl zum Studium als auch zum Gebrauche vorzüglich eignet, sondern auch ganz besonders darum, weil es das Nötigste für jeden Kirchenchor bietet und dadurch die Anschaffung anderer kostspieliger Orgelbegleitungen überflüssig macht.

Venzl, Jos., Op. 111. **Modulationsbuch.** 420 leichte, viertaktige Uebergänge, um rasch aus allen Tonarten in sämtliche Dur- und Moll-Tonarten zu gelangen. Für Harmonium oder Orgel. Preis ca. M. 2.—.

Ein überaus praktisches und übersichtlich geordnetes Nachschlagebuch für alle diejenigen, denen es an Routine fehlt, um rasch einen Übergang, wie es namentlich bei kirchlichen Musikverrichtungen häufig notwendig ist, ausführen zu können. Höchst empfehlenswert!

Haller, Mich., **Kompositionslehre für polyphonen Kirchengesang** mit besonderer Rücksicht auf die Meisterwerke des 16. Jahrhunderts. 26 Bogen. Preis M. 6.40, eleg. geb. in Halbfrz. M. 7.60.

Kornmüller, P. Utto, **Lexikon der kirchlichen Tonkunst.** Zweite verbesserte und vermehrte Auflage. I. Teil: Sachliches. 22 Bogen. M. 4.50, eleg. geb. M. 5.50. II. Teil: Biographisches. 18 Bogen. M. 4.—, eleg. geb. M. 5.—.

Mitterer, Jgn., **Praktische Chorsingschule,** insbesondere zur Heranbildung tüchtiger Kirchenchöre, sowie zum Gebrauche an Instituten und Lehranstalten. Preis M. 1.50, geb. M. 1.90.

Ein eminent praktisches Werk, das, wie kaum ein anderes geeignet erscheint, zur Heranbildung tüchtiger Kirchenchöre beizutragen. Jede Seite verrät den umsichtigen Pädagogen, der in diesem Werke seine langjährigen Erfahrungen niederlegte, um sie allen Kirchenchordirigenten an die Hand zu geben, die für Ausbildung jugendlicher Kirchensänger ernstlich besorgt sein wollen.

I. THEIL.

Das Manualspiel.

Einleitung.

Der Orgelschüler nimmt seinen Platz genau in der Mitte vor der Klaviatur.

Der Körper ruhe auf dem Sitzbrette, die Haltung sei ruhig, gerade, aufrecht.

Die Füße ruhen bei blossen Manualspiel rückwärts auf der Leiste an der Orgelbank. Fehlt diese, so mögen die Füße auf der hintern Pedalleiste oder vorn auf dem Trittbrett (auch Fussbrett genannt) aufgestellt werden. Es ist aber strenge darauf zu sehen, dass das Körpergewicht ausschliesslich auf der Bank ruhe. Viele Anfänger verfallen in den Fehler, den Körper zu weit nach vorn zu neigen und durch Anstemmen des Daumens an die Klaviatur oder die Vorsatzleiste den Körper zu stützen. Es ist ferner zu vermeiden, dass der Schüler auf die Hände sehe, ausgenommen bei sehr weiten Sprüngen. Das Auge muss unverwandt den Noten folgen und nicht dieses, sondern das Ohr hat die Richtigkeit des Gespielten zu kontrollieren.

Die Handhaltung ist die gleiche wie beim Klavierspiele. Der Daumen ist ungezwungen gestreckt zu halten und soll beim Spiel von Untertasten sowie im Ruhestande nur bis zur Nagelwurzel in die Tastatur hinein ragen. Niemals soll derselbe vor der Klaviatur herabhängen, vor derselben zurückstehen oder, wie oben bemerkt, sich zur Stütze des Körpers anstemmen. Die übrigen Finger werden abgebogen. Deren Anschlag geschieht mit den Fingerspitzen, die normal dem Fünfstasten-Umfang entsprechend von einander abstecken sollen. Die Fingernägel sind kurz zu schneiden, um einen klappernden Anschlag zu vermeiden. Vor allem aber ist dem Hineinlegen des 3. und 4. Fingers zwischen die Obertasten, dieser Hauptquelle eines unsaubern und unfertigen Manualspiels von Anfang an auf das entschiedenste entgegen zu treten.

Der Anschlag ist von demjenigen beim Klavierspiele verschieden. Derselbe muss zwar bestimmt und entschieden geschehen,

ist aber mehr ein Niederdrücken als ein Anschlagen der Taste und hat daher aus geringerer Höhe zu erfolgen als beim Klavierspiele. Die Kraft des Anschlages richtet sich nach der Spielart des Instrumentes; man vermeide überflüssige Kraftanstrengung, besonders mit Nachhilfe des Vorderarms. Der Anschlag darf ebenso wenig hart und klappernd als zögernd und unpräzise sein. Auf genaues Aushalten der Töne und schönes Legato ist das Hauptaugenmerk zu richten.

Vor Beginn jeder Uebung orientiere man sich über Schlüssel, Vorzeichen, Tonart, Taktart, Tempo, Registrierung, Fingersatz und Stimmführung, um nicht zu spät das Versäumnis einsehen zu müssen.

Für die ersten Manualübungen wähle man etwa folgende Register: *Principal 8'* oder *Gemshorn 8'* oder *Salicional 8'* mit *Flöte 8'* oder *Gamba 8'* mit *Gedeckt 8'* und event. *Flöte 4'* oder *Liebl. Gedeckt 8'* und *Dolce 8'*. Eine gedeckte Stimme allein wäre wegen des dumpfen, charakterlosen Klanges, ein streichendes Register wegen der zögernden Ansprache der tiefen Töne für die ersten Uebungen nicht zu empfehlen. Bei zweistimmigen Manual-Uebungen soll zur Abwechslung die eine Hand auf dem obern, die andere auf dem untern Manual gespielt werden, falls ein mehrmanualiges Instrument zur Verfügung steht. Der Unterstimme, werde sie nun auf dem Ober- oder Untermanual gespielt, kann mit Erfolg eine 16 füssige und eine zarte bis mittelstarke 4' Stimme beige-mischt werden. Während die Stärke der beiden Stimmen annähernd gleich sein soll, ist ein Kontrast der Klangfarben von bester Wirkung. Scharfe, schneidende, streichende Stimmen eignen sich besser als Unterstimme, weiche, dumpfe, flötenartige mehr als Oberstimme. Weiteres über Registrierung siehe im Anhang. Für die Privatübung wäre ebenfalls eine zweimanualige Orgel wünschenswerth, doch kann auch ein einmanualiges Werk und in Ermangelung eines solchen ein Harmonium für die blossen Manualübungen genügen.

A. Uebungen mit stillstehender Hand.

§ 1. Zweistimmige Uebungen.

1. (No. 1, 2 und 4 sind erst im $\frac{4}{4}$ und dann im Allabrevetakt zu üben.)

1. 2.

3.

4.

5.

6.

Exercise 6, measures 1-8. Treble and bass staves in 3/4 time. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes.

7.

Exercise 7, measures 1-4. Treble and bass staves in 3/4 time. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes.

8.

Exercise 8, measures 1-2. Treble and bass staves in 6/4 time. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes.

Exercise 8, measures 3-6. Treble and bass staves in 6/4 time. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes.

9.

Exercise 9, measures 1-6. Treble and bass staves in 3/4 time. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes.

10.

Exercise 10, measures 1-2. Treble and bass staves in 3/4 time. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes.

Für zwei Manuale.

Exercise 10, measures 3-6. Treble and bass staves in 3/4 time. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes.

11. *8' 16' u. 4'*

12. J. G. Herzog.

13. Canon in der Oktave. *)

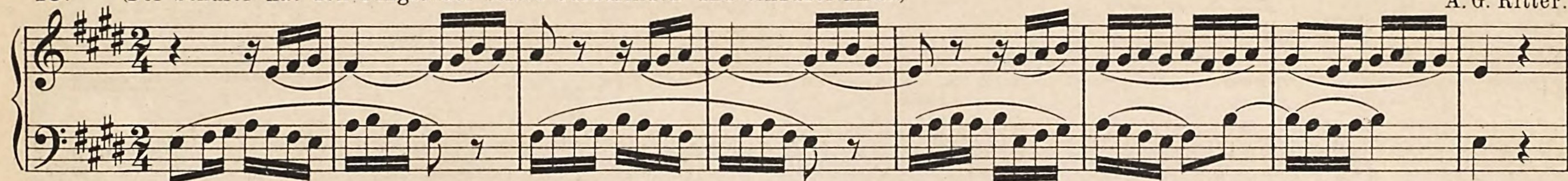
Für zwei Manuale.

14. *8' u. 16'*

*) Der Canon ist eine Kunstform, in der zwei oder mehrere Stimmen die ganz gleiche Melodie haben, aber nicht gleichzeitig einsetzen. Der Canon ist die strengste Form musikalischer Nachahmung oder Imitation. Freie Imitationen finden sich z.B. in No. 2, 4, 6, 7, 8, 10, 11 etc. No. 12 ist ein Canon in der None.

15. (Der Schüler hat den Fingersatz selbst aufzufinden und einzuzeichnen.)

A. G. Ritter.



§ 2. Vorübungen zu Doppelgriffen.

16^a (Zuerst jede Hand einzeln üben.)

Schluss.

b.

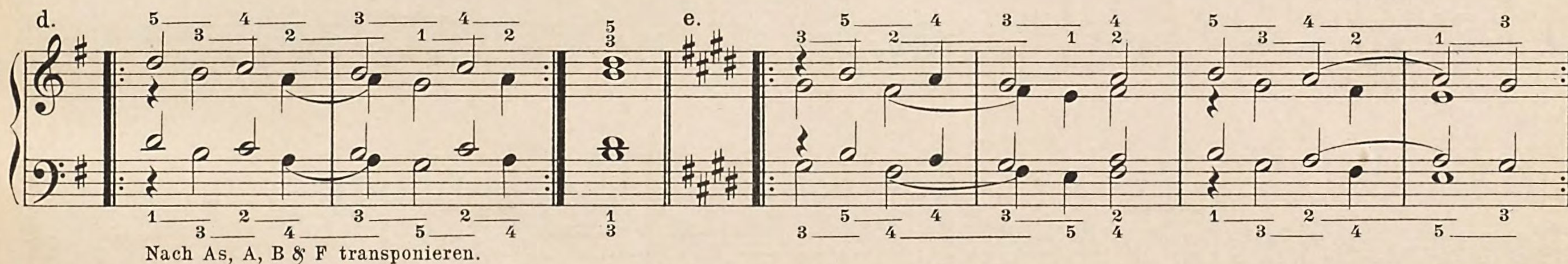
Schluss.

c.



d.

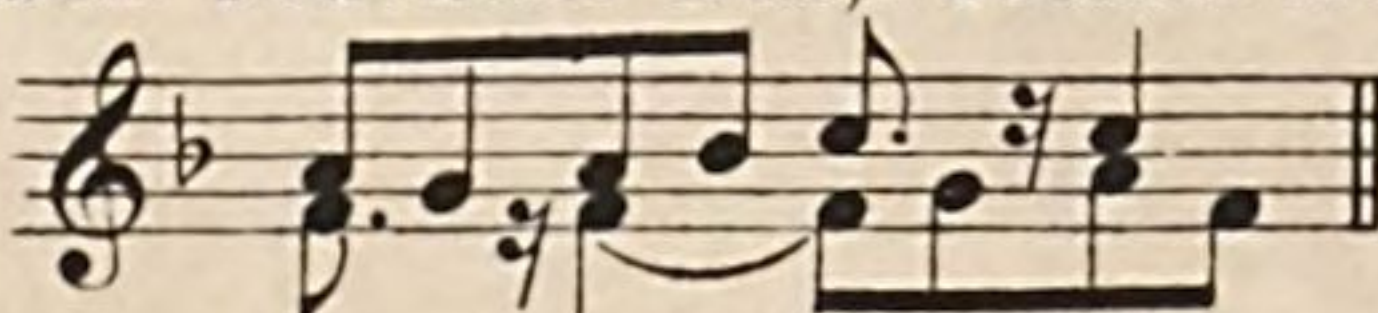
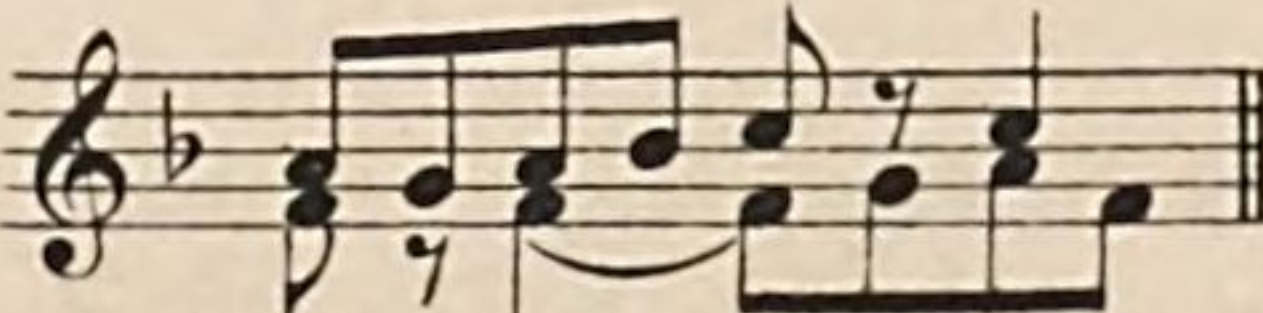
e.



f.



*) Grosse Buchstaben bedeuten Dur, = kleine: Molltonarten.

**) Ausführung:  Bei schnellerm Tempo: 

H. P. 664

Es mag genügen, wenn No. 16f nur von jeder Hand einzeln sauber und korrekt gespielt wird, da das Zusammenspiel beider Hände ziemlich schwierig ist.

17a. b. c. d.

(Es empfiehlt sich, auch No. 17 a, b, c, d und 18 a, b, c, d in verschiedenen Tonarten ausführen zu lassen.)

18a. b. c.

NB! Tritt eine Stimme in einen Ton, der in einer andern Stimme schon vorhanden ist, so muss die betr. Taste nochmals angeschlagen werden. Die rechte Hand von No. 18^a ist also so auszuführen:

(Bei Uebung d und e suche der Schüler selbst den richtigen Fingersatz auf.)

d. e.

Ausf:

Ausf:

§ 3. Drei- und vierstimmige Sätze.

19.

20. (Zuerst im $\frac{4}{4}$ Takt zu üben.)

21. (Der Schüler suche und notiere den Finger-

satz selbst.)

22* Phrygische Kadenz.

23^a Adagio.

A. G. Ritter.

b.

Frage an diejenigen, welche die verschiedenen C- Schlüsseln zu lernen verschmähen: Wo ist das klarere, schönere Notenbild, bei No. 23 a oder b?

*) Die mit * bezeichneten Nummern können für den kirchl. Gebrauch Verwendung finden.

B. Zusammenziehen und Ausspannen (Fortrücken) der Hand.

Durch Zusammenziehen der Hand wird der Spielumfang verengt; verbindet sich aber damit das Fortrücken der Hand, so erweitert sich der Umfang gleich wie beim Spannen. In beiden Fällen darf die korrekte Hand- und Fingerhaltung nicht im geringsten alteriert werden.

§ 4. Zusammenziehen und Fortrücken der Hand.

24^a (Zuerst jede Hand einzeln üben. Niemals auf die Tasten sehen!)

Rechte Hand. 3 4 1 3 4 1 4 3 1 5 2 4 3 5 1 5 1 5

Linke Hand. (Eine Oktave tiefer.) 5 3 2 5 3 2 5 2 3 5 1 4 2 3 1 5 1 5

24^b

25. Canon in der Gegenbewegung. (*Canon per motum contrarium.*)

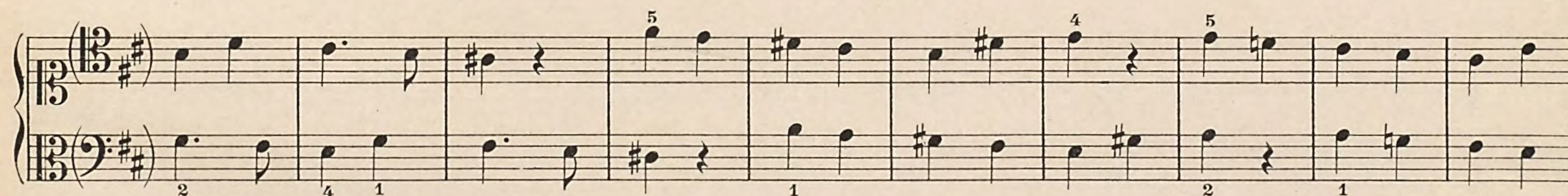
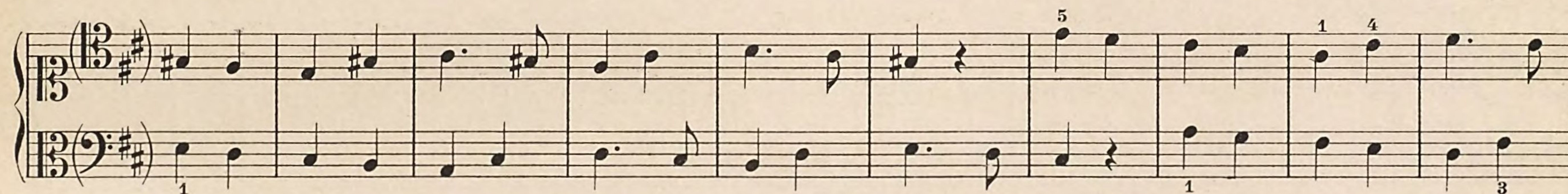
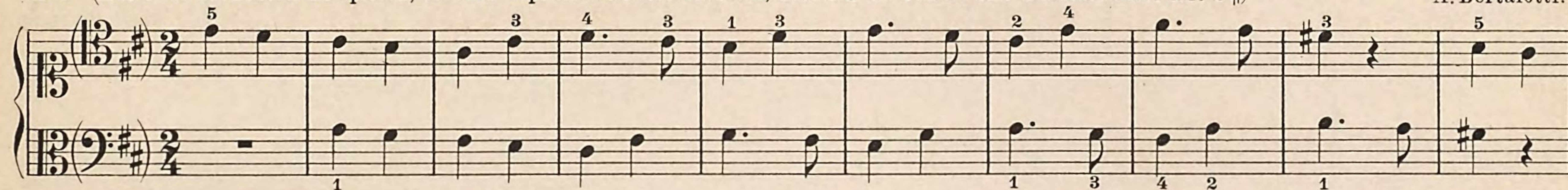
26. Canon in der Oktav. (*Canon in Diapason.*)



Canon in Subdiapente (in der Unterquint).

27. (Auf zwei Manualen zu spielen, erst im Sopran- und Altschlüssel, hernach im Tenor- und Bassschlüssel mit 2 #)

A. Bertalotti.



§ 5. Spannen der Hand und Nachrücken.

Ch. H. Rinck.

28. *Alla breve.*

28. *Alla breve.*

Ch. H. Rinck.

29. *Allegro.*

29. *Allegro.*

Ch. H. Rinck.

30. *Allegro moderato.*

30. *Allegro moderato.*

31.

31.

32.

32.

33.

3 2 1 2 5 2 3 1 2 5 2 3 1 2 5 2 3 5 4 2 3 4 5 3 2 3 1

5 4 1

34.

3 1 5 1 5 1 5 5 4 2 5 1

2 5 1 5 4 3 2 5 1 1 5 3 4 1 5 1 2 4 1 2 4

35.

5 1 5 2 4 1 5 2 4 2 5 3 1 5 4 1 3 1

3 5 1 3 2 2 4 1 3 5 2 5 1 4 5

od. 5

36.

5 1 3 4 2 5 3 1 3 1 4 5 3 4 2 5 1

2 1 3 2 1 5 4 2 1 3 2 4 1 5 2 5

37.

5 3 4 3 1 5 3 1 5 2 1 2 5 4 3 1 1 4 3 4 2 3 1

1 5 4 4 1 5 1 2 3 4 1 5 2 3

NB!

So zu spielen.

38. (Schlüsselwechsel in der untern Stimme.)

J. G. Herzog.

C. Der Fingerwechsel.

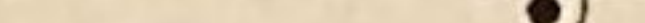
§ 6. Der laute Fingerwechsel.

Hiebei wird die nämliche Taste zwei- oder mehr-mal nach einander, mit wechselnden Fingern angeschlagen. Um den rechtzeitigen Anschlag des repetierten Tones zu ermöglichen, ist es notwendig, die vorhergehende Note um so viel zu kürzen als der Finger Zeit zum Aufheben und die Taste zum Zurückspringen braucht. Die Verkürzung der vorausgehenden Note geschieht also in gleicher Weise, wie dies beim NB. zu No. 18 angemerkt wurde.

b. (Jede Hand allein, nicht zusammen spielen.)

Anmerkung: Wo für die linke Hand keine besondern Noten stehen, spielt sie die Noten der rechten Hand eine Oktave tiefer.

[illegible]

Ausführung:  *etc.*

[illegible]

e. Tonwiederholungen ohne Fingerwechsel.
(Jede Hand allein.)

Sehr langsam.
f. (Jede Hand allein.)

The musical score for 'The Rose Tree' is presented on a single staff. The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The piece begins with a repeat sign. The melody consists of a series of eighth and quarter notes, with some measures containing beamed eighth notes. The bass line provides a simple accompaniment with quarter and eighth notes. The piece concludes with a final cadence.

Ausführung:

41. Dieses c genau mit dem d u. fis der linken Hand anschlagen.

Jede Hand erst einzeln üben.

The musical score for exercise 41 consists of two staves, treble and bass, in common time (C). The treble staff begins with a quarter rest, followed by quarter notes G4 (finger 2), A4 (finger 3), and B4 (finger 4). This is followed by a half note G4 (finger 3) and a half note F#4 (finger 1). The next measure contains eighth notes E5 (finger 5), D5 (finger 4), and C5 (finger 3), followed by a half note B4 (finger 2) and a whole note A4 (finger 1). The final measure of the treble staff contains eighth notes G4 (finger 1), F#4 (finger 2), and E4 (finger 3), followed by quarter notes D4 (finger 4), C4 (finger 2), B3 (finger 5), and A3 (finger 1). The bass staff begins with a quarter note G3 (finger 3) and a quarter note F#3 (finger 5). This is followed by a half note E3 (finger 1), a half note D3 (finger 2), and a half note C3 (finger 4). The next measure contains a half note B2 (finger 1), a half note A2 (finger 2), and a half note G2 (finger 4). The final measure of the bass staff contains a half note F#2 (finger 1), a half note E2 (finger 2), and a half note D2 (finger 4). The exercise is marked with fingerings and articulation, including slurs and accents.

42. *Andante.* Ch. H. Rinck.

4 3 2 1 4 3 2 1 2 3 4 5 2 1 4 5 2 1 5 4 3 2 1 5 4 3 4 1 2 3 2 2 3 2 2 5 4 2 1 2 3 5 1 5 2

43.

Exercise 43 is a piano piece in 3/4 time, key of D major. It consists of two systems of two staves each. The first system has 7 measures, and the second system has 7 measures. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes.

44^a (Jede Hand spielt diese beiden Uebungen für sich.)

Exercise 44^a is a piano piece in 3/4 time, key of D major. It consists of two systems of two staves each. The first system has 7 measures, and the second system has 7 measures. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes.

Exercise 45 is a piano piece in 3/4 time, key of D major. It consists of two systems of two staves each. The first system has 7 measures, and the second system has 7 measures. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes.

46. Auf zwei verschiedenen Manualen oder die linke Hand eine Oktave tiefer zu spielen.

Angelo Bertalotti.

The musical score consists of two systems of grand staves (treble and bass clef). The first system contains 10 measures, and the second system contains 10 measures. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The key signature has one sharp (F#). A small diagram on the right shows a grand staff with a treble clef and a bass clef, with a sharp sign in the treble staff and a double sharp sign in the bass staff.

Kann auch ge-
übt werden mit:

§ 7. Der stille Fingerwechsel

ist ein weiteres, im Orgelspiele nicht zu umgehendes Mittel, um die Hand oder einzelne Finger, unbeschadet eines strengen Legatos nachzurücken. Dieser Austausch von Fingern auf einer niedergedrückten Taste hat vollständig unhörbar zu geschehen. So notwendig der stille Fingerwechsel im Orgelspiele auch ist, ebenso verwerflich ist die zu häufige oder ungenügend motivierte Anwendung desselben, da er so zum Hemmschuh für ein fließendes, sicheres und fertiges Orgelspiel wird. Der Lehrer dulde es also nie, dass stiller Fingerwechsel-also ein zusammengesetzter Fingersatz-angewendet werde, wo einfache Mittel, Spannen oder Zusammenziehen der Hand, Unter- oder Uebersetzen (siehe § 8) ebenso gut zum Ziele führen.

16

47^a

R. H.

L. H.

b.

R. H.

L. H.

c. Für die rechte Hand.

d. Für die linke Hand.

e. Rechte Hand.

f. Linke Hand.

48* 49*

*) Lauter Fingerwechsel =

50*

**) Das h zweimal anschlagen =

51*

52* (Stiller und lauter Fingerwechsel.)

A. G. Ritter.

53* NB! Wenn diese Nummer auf nur einem Manuale gespielt wird, so ist- je nach der Registrierung- die linke Hand eine Oktave höher, oder die rechte eine Oktave tiefer zu nehmen.

I. M. Fl. 8' u. Ged 8' od. Princ. 8'
II. M. Sal. 8' u. Dolce 4' od. Fugara 4'

54*

Dasselbe in D dur (Des dur) mit

Ferner event:

oder:

55.

Ebenso in:

56.

57.

NB! Der Schüler suche selbst einen korrekten, möglichst einfachen Fingersatz! In der linken Hand ist ein einziges mal Fingerwechsel nötig.

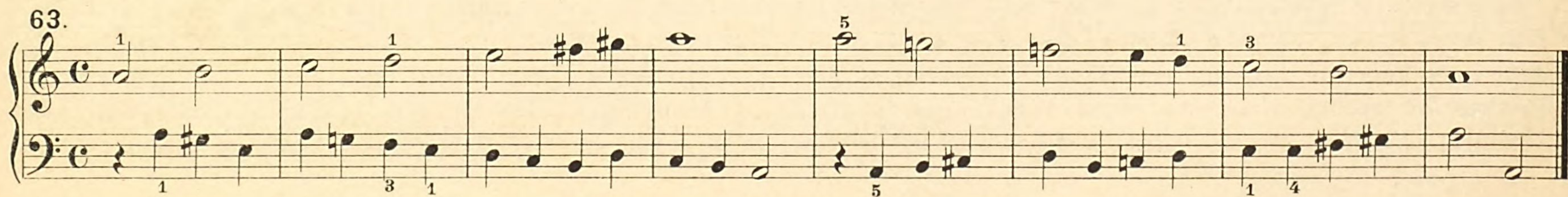
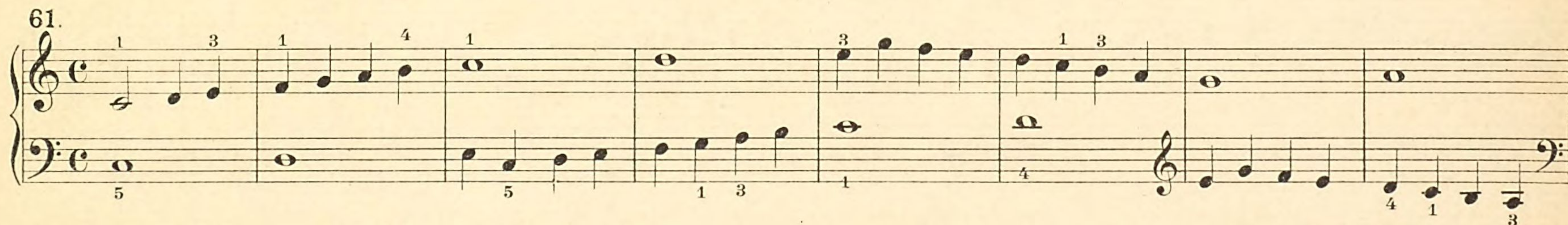
58. A. G. Ritter.

59. *Moderato molto.*

D. Unter- und Uebersetzen, Unterbiegen und Ueberschlagen, Abgleiten und Uebergleiten der Finger, Ablösen und Kreuzen der Stimmen.

§ 8. Unter- und Uebersetzen.

Insbesondere bei stufenweiser Tonfolge ist das Untersetzen des Daumens unter den 2. 3. & 4 Finger, sowie das Uebersetzen der letztern über den Daumen das geeignetste Mittel, um bei guter Bindung sicher und geläufig zu spielen. Die ruhige und korrekte Haltung der Hand und besonders auch des Ellenbogens darf durch das Unter- und Uebersetzen nicht gestört werden. Nach den ersten Vorübungen ist fleissiges Tonleiterspiel (nach einer beliebigen Klavierschule) sehr zu empfehlen, weil dieses vor allem geeignet ist, eine gute Grundlage für eine richtige Fingersetzung zu bilden.

60. *Rechte Hand.*d. *Linke Hand.*g. *Rechte Hand.*k. *Linke Hand.*

64.

Exercise 64 consists of eight measures. The treble clef part features a series of half notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, and C5. The bass clef part features a series of eighth notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, and C4. Fingering numbers are provided for both hands: Treble (1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1) and Bass (5, 1 3, 5, 1 3, 4, 1 3, 1 3, 5).

65.

Exercise 65 consists of eight measures. The treble clef part features a series of half notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, and C5. The bass clef part features a series of eighth notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, and C4. Fingering numbers are provided for both hands: Treble (1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1) and Bass (5, 1 2, 3 5, 1 3, 1 2, 1 2, 1 2, 5).

66.

Exercise 66 consists of eight measures. The treble clef part features a series of half notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, and C5. The bass clef part features a series of eighth notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, and C4. Fingering numbers are provided for both hands: Treble (3, 2 3 5, 1 5, 1 2, 1 5, 4, 2 4 3, 1 5, 1 4 3) and Bass (5, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1).

1

3 1 5 1 1 2 3 1 1 2 3 1 5 1 1 1 1 2 1 3 5

67. *Langsam.*

3 4 3 3 4 3 1 4 5 3 4

3 4 3 4 2 1 4 1

2 3 1

1 2 1 1 5 1 1 1 5 1

68. *Andante.* Ch. H. Rinck.

5 2 3 1 2 3 1 3 2 1 2 5 2 4 3 1 2 1 2 3 1 3 4 3 4 1 4 2

1 4 1 3 1 4 2 1 3 1 2 1 2 1 2 1 3 4 2 1 3 4 1 2 3 1 4 1 3 1 1 2 1

69. *Moderato.* Ch. H. Rinck.

2 5 1 2 1 2 4 3 5 1 2 1 2 4 2 5 1 2 1 4 1 3 1 5 1 4

1 3 1 2 3 1 4 1 2 3 1 1 1 2 4 1 3 2 3 1 1

4 2 1 3 1 2 3 5 4 1 2 1 3 4 3 2 1 2 4 2 3 5 4 2 1 2 1 4 2 1 5 3 5 2 3 1 2 1 2 1 4 2 5

70. *Moderato.* Ch. H. Rinck.

The musical score for exercise 70, titled "Moderato" by Ch. H. Rinck, is written for piano in 2/4 time and the key of D major. It consists of two staves. The right hand (treble clef) plays a complex melodic line characterized by numerous triplets and slurs, with fingering numbers (1-5) indicating specific fingerings. The left hand (bass clef) provides a steady accompaniment, primarily using eighth and sixteenth notes, with its own set of fingering numbers. The piece concludes with a final flourish in the right hand.

The musical score is for a piano piece, likely a waltz, in G major (one sharp). It consists of two systems of music. The first system is a piano introduction, marked with a piano (p) dynamic. The second system is the waltz section, marked with a waltz (V) time signature and a piano (p) dynamic. The score includes fingerings and articulations for both hands.

71. Rechte Hand.
a.

Linke Hand.

2 1 3 4 5 4 3 1 2 2 3 1 4 3 5 1 4 2 3 2 1 3 4 5 4 3 1 2 3 1 4 3 5 1 4 2 3

72.

Exercise 72, measures 1-4. The piece is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The right hand features a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes, including fingerings (2, 1, 3, 4, 5, 2, 4, 5, 2, 1, 2, 3).

Exercise 72, measures 5-8. The right hand continues the melodic development with slurs and fingerings (2, 1, 5, 3, 4, 1, 5, 3, 2, 1, 5, 4, 3, 2). The left hand accompaniment includes fingerings (2, 3, 1, 4, 5, 1, 4, 2, 3, 1, 2, 3, 4, 5, 1, 4, 2, 3).

Exercise 72, measures 9-12. The right hand features a melodic line with slurs and fingerings (1, 5, 3, 4, 1, 5, 3, 4, 2). The left hand accompaniment includes fingerings (2, 1, 3, 5, 1, 3, 4, 2, 3, 2, 1, 3, 4, 5, 2, 4, 5, 2, 1).

Exercise 72, measures 13-16. The right hand continues the melodic line with slurs and fingerings (5, 4, 1, 3, 4, 1, 5, 3, 2, 1, 5, 4, 5, 3, 1, 5, 2, 1). The left hand accompaniment includes fingerings (2, 1, 2, 3, 1, 3, 2, 4, 3, 5, 3, 2, 1, 2, 1).

Exercise 73, measures 1-4. The piece is in common time (C) with a key signature of one sharp (F-sharp). The right hand features a melodic line with slurs and fingerings (2, 1, 2, 4, 3, 2, 5, 1, 2, 3, 4, 5, 3, 4, 3, 4, 2, 3). The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes, including fingerings (4, 5, 1, 5, 1).

F. Schneider.

74. *Andante.**legato*

A. Mühling.

Zählen!
(Die rechte Hand auf einem stärker registrierten Manuale.)

75.

76.

77.

II. Man. 8' & 4'

A. Bertalotti.

I. Man. 8' & 16'

Auch in diesen Schlüsseln zu üben.

78.

(Der Schüler suche selbst einen guten Fingersatz und notiere ihn.)

Nach Durcharbeitung dieses Paragraphen können die Kirchenlieder No. 124, 125 und 126, pag. 39, 40 und 41, eingeschaltet werden.

§ 9. Unterbiegen und Ueberschlagen der Finger.

Um in mehrstimmigen Sätzen allzu häufigem Fingerwechsel auszuweichen und dennoch ein streng gebundenes Spiel zu erreichen, kann mitunter der vierte oder der dritte Finger über den fünften oder der dritte über den vierten gesetzt werden. (Ueberschlagen.) Umgekehrt kann der fünfte Finger unter den vierten oder dritten, sowie der vierte unter den dritten gesetzt werden. (Unterbiegen.) Die Anwendung dieser neuen Fingersätze verlangt sorgfältige besondere Uebung.

79. *Rechte Hand.*

a. *b. c. d. e. f.*

Linke Hand.

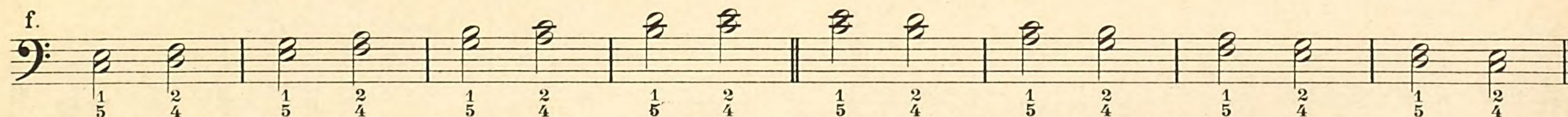
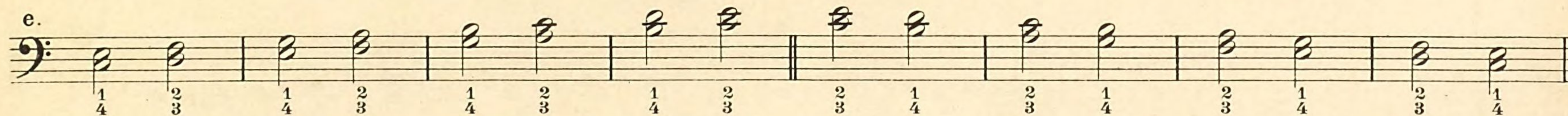
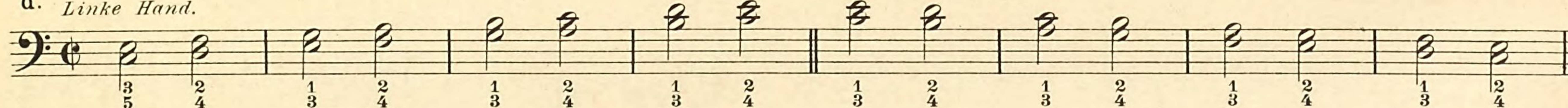
g. *h. i. k. l. m.*

80*

81*

Detailed description of the musical exercises: Exercise 79 consists of two systems of exercises for the right and left hands. The right hand exercises (a-f) are in C major, featuring various fingerings and slurs. The left hand exercises (g-m) are in C major, also featuring various fingerings and slurs. Exercise 80 is a two-staff exercise in C major, with complex fingerings and slurs. Exercise 81 is a two-staff exercise in D major, with complex fingerings and slurs.

Terzengänge. Auf den ersten Blick scheint bei nachfolgenden Fingersätzen an einzelnen Stellen ein exaktes Legato unmöglich. Fleissige sorgfältige, bei sehr langsamem Tempo beginnende Uebung wird jedoch zu einem ganz befriedigenden Resultate führen.

82. *Rechte Hand.*d. *Linke Hand.*83. *Langsam.*

§ 10. Abgleiten, Uebergleiten und Fortrücken der Finger.

Bei weiten Spannungen oder vielstimmigem Spiele ist es oft unmöglich, das Legato durch Aufsetzen eines unbetätigten Fingers auf die zu erreichende Taste herzustellen. Man ist also gezwungen, mit demselben Finger nacheinander verschiedene Tasten anzuschlagen. Am leichtesten lässt sich die Bindung herstellen, wenn auf eine Obertaste die nächstliegende Untertaste kommt. (Abgleiten.) Schwieriger ist es, ein Legato zu erreichen, wenn zwei Untertasten mit demselben Finger zu spielen sind. (Uebergleiten.) Der Finger hebt sich dabei nur wenig, so dass statt eines ungebundenen Fortrückens ein gebundenes Hinübergleiten erzielt werden soll. Unmöglich wird ein strenges Legato, wenn ein Finger von einer Unter- auf eine Obertaste fortrücken soll. Durch anhaltende Uebung soll aber auch hier möglichste Bindung erreicht werden. Die letztern zwei Applikaturen sind in den Mittelstimmen eher als in den äussern anwendbar.

Bei No. 84-89 jede Hand einzeln vorüber.

84* *Con moto.*

Fr. Schneider.

Hier kann No. 127 pag. 42. eingeschaltet werden.

§ 11. Ablösen und Kreuzen der Stimmen.

8. IV. Rosen und Aehren der Stämme.

90*

od. $\frac{5}{2}$

L. H.

35

91* *R. H.*

L. H.

92*

93* Stimmenkreuzungen.
Dorisch

Erst auf zwei Manualen, dann auf einem Manuale zu spielen.

Zuerst auf zwei, dann auch auf einem Manuale zu spielen.

Die letzten beiden Nummern sind auch so zu üben:
Der Fingersatz ändert sich alsdann da und dort.

95*

Erst auf verschiedenen Manualen— Oberstimme etwas stärker registriert— nachher auf ein und demselben Klavier zu spielen.

Hier kann No. 128 pag. 43 eingeschaltet werden.

E. Angewandte Uebungen.

§ 12. Drei- und vierstimmige kurze Präludien in bisher noch wenig oder nicht berücksichtigten Tonarten.

96* Der Schüler hat selbst den Fingersatz aufzusuchen und in die Orgelschule einzutragen.

102*

Exercise 102* is in G major (one sharp) and common time. The right hand features a melodic line with a 4-measure rest at the beginning, followed by eighth and sixteenth notes. The left hand provides a bass line with eighth and sixteenth notes. Fingerings are indicated: 1, 2, 3, 4, 5 in the right hand and 1, 2, 3, 4, 5 in the left hand. There are some 'x' marks in the left hand, possibly indicating breath marks or specific articulation.

103*

Exercise 103* is in G major (one sharp) and common time. The right hand has a melodic line with a 4-measure rest at the beginning, followed by eighth and sixteenth notes. The left hand provides a bass line with eighth and sixteenth notes. Fingerings are indicated: 1, 2, 3, 4, 5 in the right hand and 1, 2, 3, 4, 5 in the left hand. There are some 'x' marks in the left hand, possibly indicating breath marks or specific articulation.

104*

Exercise 104* is in B-flat major (two flats) and common time. The right hand has a melodic line with a 4-measure rest at the beginning, followed by eighth and sixteenth notes. The left hand provides a bass line with eighth and sixteenth notes. Fingerings are indicated: 1, 2, 3, 4, 5 in the right hand and 1, 2, 3, 4, 5 in the left hand. There are some 'x' marks in the left hand, possibly indicating breath marks or specific articulation.

105*

Exercise 105* is in B-flat major (two flats) and common time. The right hand has a melodic line with a 4-measure rest at the beginning, followed by eighth and sixteenth notes. The left hand provides a bass line with eighth and sixteenth notes. Fingerings are indicated: 1, 2, 3, 4, 5 in the right hand and 1, 2, 3, 4, 5 in the left hand. There are some 'x' marks in the left hand, possibly indicating breath marks or specific articulation.

106*

Exercise 106* is in B-flat major (two flats) and common time. The right hand has a melodic line with a 4-measure rest at the beginning, followed by eighth and sixteenth notes. The left hand provides a bass line with eighth and sixteenth notes. Fingerings are indicated: 1, 2, 3, 4, 5 in the right hand and 1, 2, 3, 4, 5 in the left hand. There are some 'x' marks in the left hand, possibly indicating breath marks or specific articulation.

107* Die obere Stimme auf einem besonderen Manual. Kontrastierende Klangfarben.

Exercise 107* is in B-flat major (two flats) and common time. The right hand has a melodic line with a 4-measure rest at the beginning, followed by eighth and sixteenth notes. The left hand provides a bass line with eighth and sixteenth notes. Fingerings are indicated: 1, 2, 3, 4, 5 in the right hand and 1, 2, 3, 4, 5 in the left hand. There are some 'x' marks in the left hand, possibly indicating breath marks or specific articulation.

108*

Sal. 8' Viola 8' u. Fl. 4'

R. H. 1

L. H.

109*

Fl. 8' u. Ged. 8'

Gamba 8' u. Rohrfl. 4'

§ 13. Versetten.

Unter Versett versteht man ein kurzes, thematisches Zwischenspiel. Sein Name kommt daher, dass durch Abspielen eines solchen Interludiums ein Versikel oder Vers ersetzt wurde, wie dies heute noch z. B. beim Magnificat gestattet ist. (S. Kirchl. Verordnungen über das Orgelspiel)

110* Dorisch (um einen Ganzton höher transponiert)

J. E. Eberlin.

R. H. 1

L. H.

L. H. 5

111* Dorisch.

J. E. Eberlin.

R. H.

L. H.

[illegible]

A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for a single melodic line and a piano accompaniment. The melody is in treble clef, and the piano accompaniment is in bass clef. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The score consists of eight measures. The melody features various intervals, including thirds, fourths, and fifths, and includes a trill in the fifth measure. The piano accompaniment provides a harmonic foundation with chords and moving lines. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The score ends with a double bar line and repeat dots.

113* Hypodorisch. (Eine Quart höher transponiert.)

L.H.

[illegible]

115* Phrygisch. (In den Originalschlüsseln notiert.)

Gottl. Muffat.

Gottl. Muffat.

116* Hypophrygisch. (Einen Ganzton höher transponiert.)

J. E. Eberlin.

117* Lydisch. (Einen Ganzton tiefer transponiert.)

J. Schildknecht.

118* Hypolydisch. (Einen Ganzton höher.)

J. Schildknecht.

119* Mixolydisch. (Eine Quart tiefer transponiert.)

J. Schildknecht.

120* Hypomixolydisch.

121* Aeolisch.

J. E. Eberlin.

122* Ionisch (untransponiert gleich Cdur)

J. E. Eberlin.

123* Fdur (In den Originalschlüsseln notiert.)

Gottl. Muffat.

Piano introduction for '124* Zum allerheiligsten Altarssakrament.' The piece is in 3/4 time, key of B-flat major. It features a flowing melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The introduction concludes with a final cadence.

§ 14. Deutsche Kirchenlieder.

Mit kurzen Vor- und Nachspielen.

124* Zum allerheiligsten Altarssakrament.

Vorspiel.

II. M. *Sal. 8; Ged. 8; Fl. 8' u. 4'*

O heil'-ge See-len - spei - se auf

I. M. *Prinz. 8; Ged. 8; Gamba 8; Fl. 8' u. 4; Bourd. 16'*

The first system shows the piano introduction and the beginning of the vocal melody. The right hand has a treble clef and the left hand has a bass clef. The key signature has two flats (B-flat major). The time signature is 3/4. The vocal melody is written in a single line with a soprano clef. The piano accompaniment is written in two staves. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The system ends with a double bar line.

die - ser Pil - ger - rei - se, o Man - na, Him - mels - brot! Du gibst uns Schwachen Stär - ke, leihst Mut zu Got - tes

The second system continues the vocal melody and piano accompaniment. The vocal melody is written in a single line with a soprano clef. The piano accompaniment is written in two staves. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The system ends with a double bar line.

Wer - ke und rüs - test uns zum sel' - gen Tod. (2 Str.)

Nachspiel.

L. H.

The third system concludes the piece with a final cadence. The vocal melody is written in a single line with a soprano clef. The piano accompaniment is written in two staves. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The system ends with a double bar line.

125* Zum heiligsten Herzen Jesu.

Vorspiel.

II. M. Halbstark.

O Herz Je - su,

I. M.

8, 16' u. 4' Labialst.

Sitz der Lie - be, zieh mein Herz mit glei - chem Trie - be zu dir hin, o höch - stes Gut!

Lass es sein, wie du ge - we - sen, ein Al - tar, der un - ver - we - sen brennt von rei - ner

Lie - be Glut. (6 Str.) Nachspiel.

L. H. I. M.

rit.

126* Zum Eingang der Messe.

Vorspiel (a).

II. M. Ged. 8'; Fl. 8' u. Dolce 8'
I. M. Gamba 8'; Fl. 8' u. 4' u. Bourd. 16'

Registr. wie bei a)

Vorspiel (b).

(Aus Her - zens-grund ruf' ich zu dir, Gott,
0 neig' dein Ohr, mein Herr, zu mir und

I. M. + Princ. 8'

hö - re auf mein Fle - - hen.
lass dein Heil mich se - - hen!

Denn so du willst des ha - ben acht, wie viel der Mensch hat

(2 Str.)

Sünd' voll-bracht, wer wird als - dann be - ste - - hen?

Nachspiel.

Registr. wie b. Vorspiel.
I. M.

*) + bedeutet das Zuziehen, o das Abstossen des betr. Registers.

127* Muttergotteslied für die Osterzeit.

Vorspiel. $\frac{5}{3}$ II. $\frac{4}{1}$ $\frac{3}{2}$ 1 $\frac{4}{1}$ $\frac{5}{2}$ $\frac{5}{1}$ 1

II. M. Geigenpr. 8'; Sal. 8'; Fl. 8' u. 4'; Ged. 8'; Fugarra 4'

I. M. Bourdon 16'; Gamba 8' u. Manual-Copplung.

II. M.

I. $\frac{4}{4}$ 5

Freu dich, du Him - mels - kö - ni - gin, freu dich, Ma - ri -

I. M. + Fl. 8' Princ. 8' u. Ged. 8'

5 1 3 2 2 3 1 3 2 4 12 4 1 2 3 5 13 4 1

a! Freu dich, das Leid ist al - les hin, Al - le - lu - ja! Bitt'

3 1 5 1 5 2 3 2 4 3 1 3 5 1 4 2 3 1 4 1

2 3 2 15 3 2

Gott für uns, Ma - ri - a. (4 Str.)

5 12 1 2 4 3 5 1 2 4 3 1 2 4 3 1

II. Nachspiel.

4 2 3 5 13

○ Princ. 8'; Ged. 8' u. Bourdon 16'

I. $\frac{4}{4}$ 1 3 2 1 3 2

128* Zum hl. Aloysius.

Vorspiel.

First system of the prelude. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lower staff has a bass clef and the same key signature. The music is in common time (C). Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. There are first and second endings marked 'I. M.' and 'II. M.'.

I. M. *Kräftige 8' Labialst.* II. M. *Einige 8' St.* I. M. II. M.

Second system. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one flat. The lower staff has a bass clef and the same key signature. The music is in common time. The lyrics are: "Ge - grüsst sei tau - send - mal, ge - lobt sei oh - ne Zahl, o A - lo - y - si -". Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes.

I. M.

Third system. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one flat. The lower staff has a bass clef and the same key signature. The music is in common time. The lyrics are: "us! du bist mein Schutz - pa - tron bei Got - tes Gna - den - thron, o". Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes.

Fourth system. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one flat. The lower staff has a bass clef and the same key signature. The music is in common time. The lyrics are: "A - lo - y - si - us. (12 Str.)". The section is marked "Nachspiel." and "II. M.". Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes.

A - lo - y - si - us. (12 Str.) Nachspiel. II. M.

Gesänge zur Stillmesse.

129* Zum Eingang.

Vorspiel.

II. M.
Nur helle Stimmen 8' u. 4'

Zu dir, o Gott, er -

I. M.
Gamba 8; Sal 8; Fl. 8; Ged. 8' u. Fl. 4'

he - ben wir die See - le mit Ver - trau - - en; dein Volk er - freu - et sich in dir, wollst

gnä - dig nie - der - schau - - en; mach' un - ser Herz von Sün - den rein, da - mit wir wür - dig

tre - ten ein zum Op - fer dei - nes Soh - - nes. (2 Str.)

Nachspiel.

II. M.
○ 4'

ritard.

130* Zum Gloria.

Vorspiel.

II. M.
Alle 8' u. 4' Labialst.

41 5 3 2

I. M.
Alle 8' u. 4' Labialst.

35 1

Eh - - re in dei - nem Hei - lig - tum,
hee - - re ver - kün - den dei - nen Ruhm.)

Lass uns ver - eint mit

2

1 2 4 1 2 1 3

ih - - nen ganz dei - ner Lieb' uns weihn, mit heil' - ger Lust dir die - - nen, dein

5 1 3 1 2 3 4 1 3 2 1 2

e - wig Lob - lied sein. (1 Str.)

Nachspiel.

L.H. 1
II. M.
O 4' Reg.

4 2

1

131* Zum Credo.

Vorspiel.

II. M.
Milde Stimmen.

I. M.
Kräftig.

Ich glau - be, Gott, dass du es bist, in
Ich glau - be auch, dass Je - sus Christ für

dem wir sind und le - ben;
uns sich hin - ge - ge - ben;

Ich glau - be an den heil' - gen Geist, der

uns im Gu - ten un - ter - weist und uns zum Hei - le füh - ret. (2 Str.)

Nachspiel.

II. 5

R.H.

132* Zum Offertorium.

Vorspiel.

II. M.
Sal. 8; Aeol. 8; Geigenpr. 8' u. Gemsh. 4'

I. M. Gamba 8; Gemsh. 8; Fl. 8' u. 4'

R. H.

Wir weihn, wie du ge -
Lass Le - ben - den und

bo - - ten, dir, Herr Gott, Brot und Wein;
To - - ten dies Op - fer heil - sam sein. }

Dem Sün - der wend' es

Frie - den, dem From - men Stär - ke zu; dem, der im Herrn ver - schie - den, bring'

es die ew' - ge Ruh'. (2 Str.)

Nachspiel.

II. M.
O Gemsh. 4'

I. M.

133* Zum Sanctus.

Vorspiel. $\frac{3}{2}$ $\frac{4}{1}$ $\frac{5}{1}$ $\frac{4}{2}$ $\frac{2}{1}$ $\frac{3}{1}$ Hei - lig bist du, gro - sser Gott, hei - lig Herr Gott

II. M. *p*
Streichende 8' Stimmen mit 4'

I. M.
Prin. 8'

p $\frac{1}{3}$ $\frac{1}{3}$

Sa - ba - oth! Zeu - gen dei - ner Herr - lich - keit Him - mel sind und Er - de;

$\frac{1}{5}$ $\frac{2}{5}$ $\frac{1}{5}$ $\frac{2}{3}$ $\frac{2}{5}$

da - für jetzt und al - le - zeit Dank ge sagt dir wer - - de. (1 Str.) Nachspiel.

II. M.

R. H. $\frac{1}{2}$

pp
ritard.

R. H. $\frac{1}{2}$ $\frac{2}{34}$

134* Nach der hl. Wandlung.

Vorspiel.

Geigenpr. 8'
II. M.

Schön - ster Herr Je - su, Herr - scher al - ler Her - ren, Got - tes und Ma - ri - ä Sohn!

I. M. 8: Labialst. mit Fl. 4'

Dich will ich lie - ben, dich will ich eh - ren, mei - ner See - le Freud' und Wonn'.

(3 Str.)

Nachspiel.

II. M.

135* Zum Agnus.

Vorspiel.

II. Man. *L.H.*
Sal. 8; Ged. 8; Fl. 8' u. 4'

Du mein Hei - land,

I. Man.
Registrierung wie bei vori-

bist ge - stor - ben an dem blut' - gen Kreu - zes - stamm, hast Ver - zeih - ung uns er - wor - ben, sün - den - lo - ses

gem. Liede.

O - pfer - lamm! Schau denn nie - der voll Er - bar - men, Got - tes - sohn, auch auf mich Ar - men; mach mich frei von

al - ler Schuld, schenk mir wie - der dei - ne Huld. (2 Str.)

Nachspiel.

II. Man.

136. Zum Schluss.

Vorspiel.

II. Man.
Geigenpr. 8', Fl. 8' u. 4', Ged. 8' u. Sal. 8'

Gib, Herr, uns dei - nen
Dass wir auf dei - nen

I. Man.
8', 4' u. 16' Stimmen.

Se - gen, um den wir zu dir flehn,
We - gen durch's Le - ben freu - dig gehn; dass nim - mer wir er - mat ten, dass

ü - ber un - serm Haupt nicht la - gert To - des - schat - ten und uns dein Ant - litz raubt. (3 Str.)

L.H.

Nachspiel.

L.H. II. Man.

ritard.

§ 15. Choralbegleitung.

Die hier gebotene Begleitung zum Choral-Requiem will vor allem leicht spielbar sein, damit der Orgelschüler imstande sei, die Orgelbegleitung fliegend und sauber zu spielen. Der freie Rhythmus des gregorianischen Chorales bietet ohnehin noch Schwierigkeiten genug und es würde dem angehenden Organisten unmöglich sein, sich dem Gesange genau anzuschmiegen, wenn schon anfänglich die Begleitung irgend welche Schwierigkeiten böte. Der Satz ist selbstverständlich manualiter, dass heisst ohne Pedal gedacht. Die [brevis] entspricht vier [Halben] oder *minimæ* oder auch einem beliebig grössern Notenwerte; ausnahmsweise wird sie auch für [7 Viertel] oder *semiminimæ* verwendet, um das Notenbild zu vereinfachen. Der Schüler hüte sich wohl, die [O] u. [.] in der Melodie als absolute Notenwerte aufzufassen; vielmehr nehme er sämtliche Melodienoten ungefähr gleich lang. Im Requiem wurde von den fast überall gebräuchlichen und kirchlich approbierten Kürzungen Gebrauch gemacht.

Missa pro Defunctis.

137*

Introitus.
Modus VI.

Ré - qui - em æ - tér - nam do - na e - - is Dó - - mi - ne:

et lux per - pé - tu - a lú - - ce - at e - - is.

Ps. Te de - cet hym - nus De - us in Si - on, et ti - bi red - dé - tur vo - tum in Je - rú - sa - lem:

ex - áu - di o - ra - ti - ó - nem me - am, ad te o - mnis ca - ro vé - ni - et.

Repetiert „*Requiem æternam*“ bis Ps. „*Te decet*“
oder aber recitiert auf dem Tone *F* wie folgt:

Réquiem æternam dona eis Dómine: et lux perpétua luceat eis.

Kyrie.
Modus VI.

3. Ky - ri - e e - lei - son. 4. (rec.) Christe eléison. 2. (rec.) Kyrie eléison. 5. Chri - ste

8. (rec.) Kyrie eléison. 6. (rec.) Christe eléison. 9. Ky - ri - e e - lei - son.

Der hier vorgemerkte Wechsel von Choralgesang und Recitation ist der kürzeste Modus für das Absingen des Kyrie. Es könnten auch die 2., 5. und 8. Anrufung recitiert und die 1., 3., 4., 6., 7. und 9. gesungen werden etc.

Responsorien.*)

R. Et cum spí - ri - tu tu - o. R. A - men.

F: I₈ IV₅ I₅⁸₄ IV₅ I₈

*) Die Responsorien sind auswendig zu lernen und nach allen übrigen Tonarten zu transponieren; diejenigen zur Präfation und zum Paternoster sind aus rein praktischen Gründen als *Fdur* bezeichnet, obwohl sie eigentlich der hypodorischen Tonart (II. modus) angehören.

**Graduale u.
Tractus.**
(Recitation auf *e*.)

Gr. Réquiem ætérnam dona eis, Dómine: | et lux perpétua lúceat eis. | V. In memória ætéRNA erit justus: | ab auditióne

mala non timébit. | **Tr.** Absólve, Dómine, | ánimas ómnium fidélium defunctórum ab omni vínculo delictórum. | **Ÿ.** Et grátia tua illis

succurrēte, | mereāntur evādere judícium ultiónis. | V. Et lucis ætérnæ beatitúdine pér - fru - i.

3 1 21 1 3 2 1

Sequentia.
Modus II. u. I.

Di - es i - ræ, di - es il - la, sol - vet sæ - clum in fa - vil - la: te - ste Da - vid cum Si - býl - la.

8. Rex tre - mén - dæ ma - je - stá - tis, qui sal - ván - dos sal - vas gra - tis, sal - va me, fons pi - e - tá - tis.

9. Re - cor - dá - re Je - su pi - e, quod sum cau - sa tu - æ vi - æ: ne me per - das il - la di - e.

10. Quæ - rens me se - dí - sti las - sus red - e - mí - sti cru - cem pas - sus: tan - tus la - bor non sit cas - sus.

11. Ju - ste ju - dex ul - ti - ó - nis do - num fac re - mis - si - ó - nis an - te di - em ra - ti - ó - - nis.

12. In - ge - mí - sco, tam - quam re - us: cul - pa ru - bet vul - tus me - us: sup - pli - cán - ti par - ce De - us.

14. Pre - ces me - æ non sunt di - gnæ: sed tu bo - nus fac be - ní - gne, ne per - én - ni cre - mer i - gne.

15. In - ter o - ves lo - cum præ - sta, et ab hœ - dis me se - qué - stra, stá - tu - ens in par - te dex - tra.

16. Con - fu - tá - tis ma - le - dí - ctis, flammis á - cri - bus ad - dí - ctis: vo - ca me cum be - ne - dí - ctis.

17. O - ro sup - plex et ac - clí - nis cor con - trí - tum qua - si ci - - nis: ge - re cu - ram me - i fi - - nis.

18. La - cri - mó - sa di - es il - la, qua re - súr - get ex fa - víl - la ju - di - cán - dus ho - - mo re - us.

19. Hu - ic er - go par - ce De - us: Pi - e Je - su Dó - - mi - ne, do - na e - is ré - qui - em. A - - men.

Responsorien
zum
Evangelium.

R. Et cum spí - ri - tu tu - o. R. Gló - ri - a ti - bi Dó - mi - ne.

G. VI₃ IV₅ I₈⁸/₄ 3 I₈ IV₅ 3 I₈⁸/₄ 2 3

Nach dem
Evange-
lium.

R. Et cum spí - ri - tu tu - o.

I₈ IV₅ I₈⁸/₄ 3

Offertorium.
Modus II.

Dó - - mi - ne Je - su Chri - ste, Rex gló - - - ri - æ,

1 2 5 3 4 2 5 2

lí - be - ra á - ni - mas, ó - mni - um fi - dé - li - um de - - fun - ctó - - rum

1 3 1 3 4 2 3 1 2 3 4 5 4 1 3 2 4 2 3 1 4 2 3

de pœ - nis in - fér - - ni, et de pro - fún - do la - - eu: lí - be - ra e - as

2 3 1 2 4 3 5 4 5 2 3 1 4 2 1 1 3 3 4 2 3

de o - - - re le - ó - - - nis, ne ab - sór - be - at e - as tár - - - ta - rus,

ne ca - dant in ob - scú - - - rum: sed sí - gni - fer san - ctus Mí - - - cha - òl

re - præ - sèn - tet e - - - as in lu - - - cem san - - - ctam. *

Quam o - lim A - - bra - hæ pro - mi - sí - sti et sé - mi - ni e - - - jus.

3 1 5 1 1 2 4 3
 Hó - - sti - as et pre - ces ti - bi, Dó - mi - ne, lau - - - dis

2 1 2 1 3 2 1 3 2 4

3 4 2 1 4 3 1 3 1
 of - fé - - ri - mus: tu sú - - sci - pe pro a - ni - má - bus il - lis,

2 4 2 3 1 4 2 3 2 1

4 2 4 5 2 3 1
 qua - - rum hó - - di - e me - mó - - ri - am fá - - ci - mus:

2 4 12 5 1 2 4

4 2 4 2 3 5 1 4 2 1 1 4 4
 fac e - as Dó - - mi - ne, de mor - te trans - - re ad vi - tam.

3 5 23 45 34 2 3 2 4 3 1 5 2 4

Quam o - lim A - - bra - hæ pro - mi - sí - sti, et sé - mi - ni e - - - jus.

**Ferial-
Responsorien
zur
Präfation.**

R. A - men. R. Et cum spí - ri - tu tu - o. R. Ha - bé - mus ad Dó - mi - num. R. Di - gnum et ju - stum est.

F: VI₃ IV₅ II₈ VI₃ 4_d 5 3 V₅ III₈ V₅ I₃ IV₈ I₃ V₅ III₈ V₅ I₈ IV₈ I₃ V₅ III₈ V₅ I₈

**Sanctus.
Modus VI.**

San - ctus, San - ctus, San - ctus Dó - mi - nus De - us Sa - ba - oth.

Ple - ni sunt cœ - li et ter - ra gló - ri - a tu - a. Ho - sán - na in ex - cœl - sis.

Benedictus.
Modus VI.

Be - ne - dí - ctus, qui ve - nit in nó - mi - ne Dó - mi - ni. Ho - sán - na in ex - cé - l - sis.

1 3 1 53 51 15 3 5 1 2 3 4 1 2

**Ferial-
Responsorien**
zum
Pater noster.

R. A - men. R. Sed lí - be - ra nos a ma - lo. R. A - men. R. Et cum spí - ri - tu tu - o.

F: VI₃ IV₅ II₈ VI₃ II₈ V₅ I₈ VI₃ IV₅ II₈ VI₃ IV₅ I₆ II₈

Agnus Dei.
Modus VIII.

1.u.2. A - gnus De - i, qui tol - lis pec - cá - ta mun - di: do - na e - is ré - qui - em.

1 5 2 3 1 4 2 4 2 1 5 2 4

3. A - gnus De - i, qui tol - lis pec - cá - ta mun - di: do - na e - is ré - qui - em sem - pi - tér - nam.

2 3 3 2 4 3 3 5 4 1 2

Communio.
Modus VIII.

Lux æ - tér - na lú - ce - at e - is, Dó - mi - ne: * Cum san - ctis tu - is

in æ - tér - num: qui - a pi - us es. V. Ré - qui - em æ - tér - nam do - na e - is, Dó - mi - ne:

et lux per - pé - tu - a lú - ce - at e - is. Cum san - ctis tu - is in æ - tér - num: qui - a pi - us es.

Responsorien
am
Schluss der Messe.

Et cum spí - ri - tu tu - o. A - men. Et cum spí - ri - tu tu - o. A - men.

F: I⁸ IV⁵ I⁸₄ 3 IV⁵ I⁸ I⁸ IV⁵ I⁸₄ 3 I⁸ VI³ II⁸

Responsorium
Libera me.
 Modus simplex.
 (Modus I.)

Lí - be - ra me Dó - mi - ne, de mor - te æ - tér - na in di - e il - la -

tre - mén - da. ★ Quan - do cœ - li mo - vén - di sunt et ter - ra. ★

Cum vé - - ne - ris ju - di - cá - - re sœ - - cu - lum per i - gnem.

† Tre - mens fa - ctus sum e - go, et tí - - me - o, dum di - scús - si - o vé - - ne - rit,

at - que ven - tú - ra i - ra. * Quan - do coe - li mo - vén - di sunt

1 5 2 3 45 3 3

et ter - ra. V. Di - es il - la, di - es i - ræ, ca - la - mi - tá - tis

53 3 35 3 2

et mi - sé - ri - æ, di - es ma - gna et a - má - ra val - de.

Dum vé - - ne - ris ju - di - cá - - re sá - - cu - lum per i - gnem.

The musical score is written for a piano. The treble staff contains the melody, which is primarily composed of chords. Above the treble staff, there are various musical notations: a 5/3 chord symbol above the first measure, a 2 above the second measure, a 5/4 chord symbol above the third measure, a 4/2 chord symbol above the fourth measure, a 3/4 chord symbol above the fifth measure, a 3/2 chord symbol above the sixth measure, a 4/1 chord symbol above the seventh measure, a 2 above the eighth measure, a 4/1 chord symbol above the ninth measure, and a 4/1 chord symbol above the tenth measure. The bass staff provides a harmonic accompaniment, featuring a 1 below the first measure, a 5 below the third measure, a 2 below the fifth measure, a 3 below the seventh measure, and a 2 below the ninth measure. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4.

Re - qui - em æ - tér - nam do - na e - is Dó - mi - ne: et lux per pé - tu - a

Von Anfang bis ∇ Tremens repetiert oder wie folgt auf *f* recitiert:

lú - ce - at e - is. Libera me Dómine, | de morte ætérna in die illa treménda: | Quando cœli

movéndi sunt et terra. | Dum véneris judicáre sæculum per ig - nem. Ký - ri - e e - lé - i - son.

Chri - ste e - lé - i - son. Ký - ri - e e - lé - i - son.

§ 16. Fortsetzung der Uebungen im Lesen der alten Schlüssel.

Nachstehende Nummern sind in allen angedeuteten Schlüssel-Combinationen zu üben.*)

138. Mixolydisch.

Angelo Bertalotti.
(3. Stimme von J. Sch.)

1. 2. 3. 4. 5.-----

8 basso

*) § 16 u. 17 können nur von sehr begabten Schülern an dieser Stelle durchgenommen werden; andere mögen dieselben vor den schwierigeren Uebungen mit Pedal einschalten.

A musical score consisting of three staves joined by a brace on the left. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The notation includes various note values such as eighth notes, quarter notes, and half notes, along with rests and slurs. The piece concludes with a double bar line at the end of the third staff.

140.

Aus dem Mottett „O Maria, clausus hortus“ von Orlando di Lasso.

1. 2. 3. 4.-----

The musical score is arranged in four systems, each containing three staves (treble, alto, and bass clefs). The first system includes first, second, third, and fourth endings. The first ending (1.) is in G major (one sharp) and 3/4 time. The second ending (2.) is in G major. The third ending (3.) is in F major (one flat). The fourth ending (4.) is in F major and includes a repeat sign. The subsequent systems continue the piece, with various melodic and harmonic developments. The notation includes notes, rests, and bar lines. The piece concludes with a double bar line at the end of the fourth system.

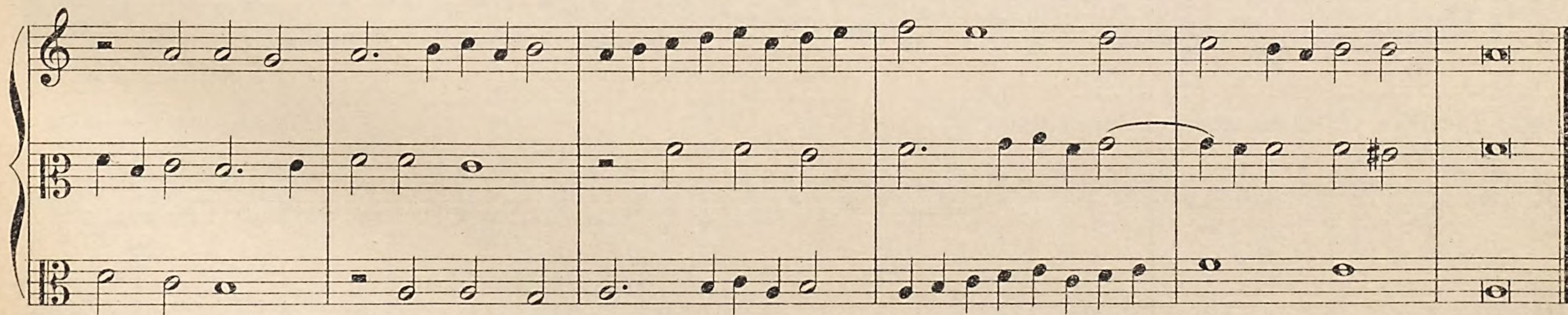
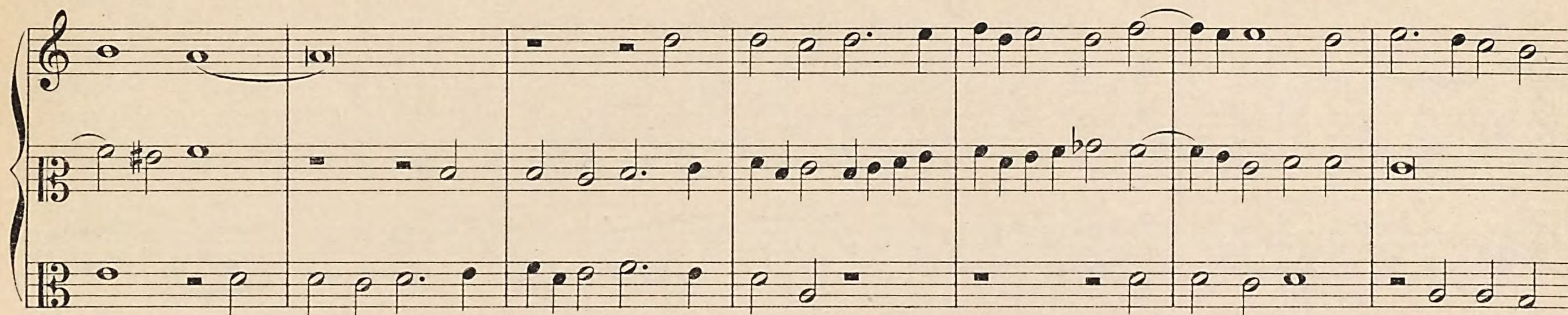
Benedictus der Missa: „Spem in alium.“

Giov. Pierluigi da Palestrina.

141.

[illegible]

A musical score for a three-part setting of 'The Rose Tree'. The score is written on three staves. The top staff uses a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The middle and bottom staves use a C-clef (soprano and alto positions). The music is in 3/4 time. The melody is primarily in the top staff, with the middle and bottom staves providing harmonic support. The piece concludes with a final cadence in the top staff.



§ 17. Schwierigere Tonsätze für Manual allein.

Abgekürztes Präludium aus „Wohltemperiertes Klavier.“

142* *Andante.* J. S. Bach.

143* *Ricercar.* (1. Teil des „Ricercar. Dopo il Credo.“)*) Hieronymus Frescobaldi.
Risoluto.

*) Aus „Sammlung“ von Orgelsätzen des H. Frescobaldi, herausgegeben von Haberl. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
H. P. 664

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The system contains eight measures. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The first measure has a triplet of eighth notes in the bass staff (5, 3, 1) and a quarter note in the treble staff (3). The second measure has a quarter note in the bass staff (1, 2, 1) and a quarter note in the treble staff (4). The third measure has a quarter note in the bass staff (2, 3, 5) and a quarter note in the treble staff (1). The fourth measure has a quarter note in the bass staff (4, 2, 1) and a quarter note in the treble staff (5). The fifth measure has a quarter note in the bass staff (1) and a quarter note in the treble staff (2). The sixth measure has a quarter note in the bass staff (1) and a quarter note in the treble staff (5). The seventh measure has a quarter note in the bass staff (1) and a quarter note in the treble staff (2). The eighth measure has a quarter note in the bass staff (1) and a quarter note in the treble staff (5).

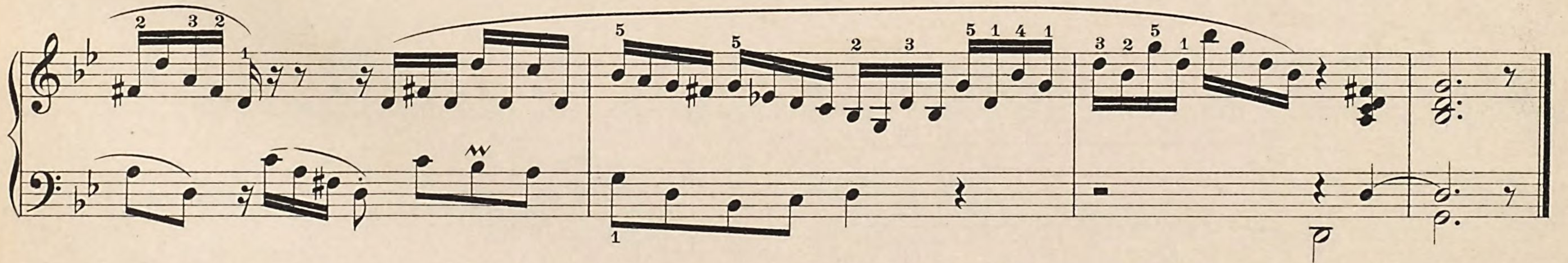
The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The system contains eight measures. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The first measure has a quarter note in the bass staff (5) and a quarter note in the treble staff (1). The second measure has a quarter note in the bass staff (3) and a quarter note in the treble staff (2). The third measure has a quarter note in the bass staff (5) and a quarter note in the treble staff (1). The fourth measure has a quarter note in the bass staff (2) and a quarter note in the treble staff (1). The fifth measure has a quarter note in the bass staff (1) and a quarter note in the treble staff (3). The sixth measure has a quarter note in the bass staff (5) and a quarter note in the treble staff (2). The seventh measure has a quarter note in the bass staff (5) and a quarter note in the treble staff (1). The eighth measure has a quarter note in the bass staff (5) and a quarter note in the treble staff (1).

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The system contains eight measures. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The first measure has a quarter note in the bass staff (5) and a quarter note in the treble staff (1). The second measure has a quarter note in the bass staff (1) and a quarter note in the treble staff (2). The third measure has a quarter note in the bass staff (2) and a quarter note in the treble staff (1). The fourth measure has a quarter note in the bass staff (1) and a quarter note in the treble staff (3). The fifth measure has a quarter note in the bass staff (1) and a quarter note in the treble staff (5). The sixth measure has a quarter note in the bass staff (1) and a quarter note in the treble staff (2). The seventh measure has a quarter note in the bass staff (1) and a quarter note in the treble staff (5). The eighth measure has a quarter note in the bass staff (1) and a quarter note in the treble staff (5).

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The system contains eight measures. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The first measure has a quarter note in the bass staff (1) and a quarter note in the treble staff (1). The second measure has a quarter note in the bass staff (5) and a quarter note in the treble staff (2). The third measure has a quarter note in the bass staff (3) and a quarter note in the treble staff (1). The fourth measure has a quarter note in the bass staff (4) and a quarter note in the treble staff (2). The fifth measure has a quarter note in the bass staff (1) and a quarter note in the treble staff (3). The sixth measure has a quarter note in the bass staff (1) and a quarter note in the treble staff (5). The seventh measure has a quarter note in the bass staff (1) and a quarter note in the treble staff (2). The eighth measure has a quarter note in the bass staff (1) and a quarter note in the treble staff (5).

144. *Moderato. Kräftige 8' u. 4'- Labialstimmen.*

This musical score is for exercise 144, titled "Moderato. Kräftige 8' u. 4'- Labialstimmen." by J. L. Krebs. It is written for two staves, Treble and Bass, in the key of B-flat major (two flats) and common time (C). The piece consists of 16 measures, organized into four systems of four measures each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and fingerings. Fingerings are indicated by numbers 1 through 5 above or below notes. Some measures contain triplets, indicated by a '3' over a group of notes. The piece concludes with a double bar line in the final measure.



145.* *Maestoso.*

J. Sch.

I. *f* 8', 4', 2 $\frac{2}{3}$ ', 2' Cornett u. 16'

II. *mp* 8' u. 4'

I. *l.H.* *mf* 2 $\frac{2}{3}$ ', 2' u. Cornett.

First system of musical notation, measures 1-5. The key signature is one sharp (F#). The notation includes treble and bass staves. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A measure rest is present in measure 2. The text "II. M. l. H. (I. M. präparieren: + 2' 2 $\frac{2}{3}$)" is written above the bass staff in measure 2.

Second system of musical notation, measures 6-10. The notation continues with treble and bass staves. Fingerings are indicated. A measure rest is present in measure 7. The text "I. M." appears below the bass staff in measure 9.

Third system of musical notation, measures 11-15. The notation continues with treble and bass staves. Fingerings are indicated. A measure rest is present in measure 11. The text "I. M." appears below the bass staff in measure 11. The text "ff Volles Werk." appears above the bass staff in measure 14.

Fourth system of musical notation, measures 16-20. The notation continues with treble and bass staves. Fingerings are indicated. The system concludes with a double bar line in measure 20.

146* Präludium.

Andante (gekürzt) aus „Wohltemperiertes Klavier.“

J. S. Bach.

Lauter streichende 8' Stimmen
 mit Dolce 4', Fl. 4' od. Fugara 4'

15

This musical score is for the operetta 'The Merry Widow' by Franz Lehár. It features a piano accompaniment and a vocal line. The piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs) and includes various fingerings and articulations. The vocal part is written in a single staff with a treble clef and includes lyrics in both German and English. The score is divided into measures by vertical bar lines. The piano part includes a variety of musical notations, including eighth notes, sixteenth notes, and rests. The vocal part includes a melody with lyrics in German and English. The score is a page from a larger manuscript, as indicated by the page number '1' in the top right corner.

2 4 3 2

5 1 3

1 1 1 3

4 1 42

3 5 4 3 3 2 1 1

4 2 1

1 2 1 2 1 3

3 1

5 4

35

1 2 1 4

1 3

3

1

A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for a piano and voice. The piano part is in the lower register, featuring a continuous eighth-note accompaniment in the left hand and a melody in the right hand. The voice part is in the upper register, featuring a melody with various ornaments and trills. The score is divided into five measures, each with a key signature change (F major, C major, F major, C major, F major). The tempo is marked "Allegretto". The score includes a variety of musical notations, including eighth notes, sixteenth notes, and various ornaments and trills.

The image shows a page from a musical score for 'The Swan' by Camille Saint-Saëns. The score is written for piano and violin. The piano part is in the lower register, and the violin part is in the upper register. The music is in 3/4 time. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and fingerings. A 'rallent.' marking is present above the violin staff. The page is numbered 4 in the top left corner.

§ 18. Angewandte Uebungen aus der Harmonielehre.

Diese Uebungen haben nicht den Zweck, den theoretischen Unterricht in der Harmonielehre sammt den schriftlichen Uebungsaufgaben zu ersetzen. Im Gegenteil; sie wollen nur das dort Gehörte und Geübte in die Praxis umsetzen und so den Grund zum freien Orgelspiele legen. Um dahin zu gelangen, ist es vor allem wichtig, sich im Transponieren der gegebenen Beispiele zu üben; hierdurch allein wird man allmählig das gesamte Accordmaterial beherrschen lernen. Die folgenden Uebungen sind unabhängig von den übrigen der Orgelschule neben diesen, entsprechend dem Fortschreiten in der theoretischen Harmonielehre durchzunehmen. Sobald das Pedalspiel begonnen hat, sind auch diese Exerzitien mit Pedal (die Bassstimme nur mit den Füßen) zu spielen. Korrektes Binden in Manual und Pedal darf auch hier nicht vernachlässigt werden. Der Satz ist stets rein 4 st. Wo fünfstimmige Accorde stehen, (da wo der Bass verdoppelt ist), gilt die untere Bassnote für die Ausführung mit Pedal, die obere, eingeklammerte, bei blosssem Manualspiel.

a. Die Hauptdreiklänge.

Grosse Buchstaben bedeuten Durtonarten, kleine: Molltonarten.

Nach allen übrigen Dur-bezw. Molltonarten zu transponieren.

Die 3 Lagen des Dreiklages.

1. Enge Harmonie. Weite Harmonie. E. H. W. H.

C: I₈ I₃ I₅ C: I₈ I₃ I₅ a: I₈ I₃ I₅ a: I₈ I₃ I₅

2. Auf diese Weise sind auch der Dominant- und Subdominant-Dreiklang (V. und IV.) auf dem Instrumente anzugeben. Hernach gemischte Uebungen, z. B. Spiele den V₃ weite Harmonie von g. **A**: IV₅ e. H.; **Es**: I₈ w. H.; **F**: IV₃ e. H.; **Des**: V₅ w. H. **H**: V₈ e. H.; **h**: IV₅ e. H.; **gis**: I₃ w. H.; **d**: IV₈ w. H.; **Fis**: IV₅ w. H.; **As**: I₈ e. H.; etc.

Dreiklangsverbindungen.

3. Vollkommener authentischer Ganzschluss. Unvollk. auth. Ganzschl. Unvollk. auth. Ganzschl.

C: I₈ V₃ I₈ I₃ V₅ I₈ I₅ V₈ I₅

Desgleichen in weiter Harm.

4. Vollk. auth. Ganzschl. Unvollk. auth. Ganzschl. Unvollk. auth. Ganzschl.

a: I₈ V₃ I₈ I₃ V₅ I₃ I₅ V₈ I₅

Auch in enger Harm. zu üben.

5. Vollkommener Plagalschluss. Unvollk. Plagalschl. dito.

C: I₈ IV I I₃ IV I I₅ IV I

Ebenso in weiter Harm.

6. Vollk. Plagalschl. Unvollk. Plagalschl. dito.

a: I₈ IV I I₃ IV I I₅ IV I

Gleicherweise in enger Harm.

7.

C: I₈ IV V I

Dasselbe auch mit 3. u. 5. Lage beginnend in enger und weiter Harm.

8.

a: I₈ IV V I

Das nämliche auch mit 3. u. 5. Lage beginnend in weiter und enger Harm.

9.

C: I₈ V I IV I

So auch mit 3. u. 5. Lage beginnend in enger und weiter Harm.

10.

a: I₈ V I IV I

Ebenso mit 3. u. 5. Lage angefangen in weiter und enger Lage.

11a Nachstehende Melodien sind am Instrumente mittels der Hauptdreiklänge 4stg. zu begleiten.

11a 11b

I I I V I I IV I

Nach Durchnahme dieser Uebungen versuche der Schüler selbständig (am Instrument) unter Aufsicht des Lehrers einfache Verbindungen der behandelten Dreiklänge auszuführen. Dieses bilde den Abschluss jedes einzelnen Abschnittes.

b. Die Nebendreiklänge.

12.

Vorerst spiele der Schüler die nachfolgend verzeichneten Accorde. C: II₃ e (e= enge Harmonie) C: VI₅ e; C: III₈ e; a: II₅ w; a: V₃ e; a: III₅ e; a: VI₃ w; G: II₈ w; e: II₃ e; e: V₅ e; D: III₈ w; h: III₃ w; A: II₅ w; fis: VI₃ w; E: II₈ e; E: VI₃ e; gis: V₈ e; gis: III₃ w; cis: I₅ w; H: II₅ e; H: VI₈ e; Fis: VI₃ w; Ges: III₅ w; b: VI₈ e; dis: I₃ e; es: III₈ e; es: V₈ w; f: IV₈ w; f: VI₅ e; As: II₈ e; Des: III₃ w; Es: VI₈ e; c: VI₃ w; c: II₈ e; c: V₅ e; g: IV₈ e; B: II₃ w; F: II₅ w; F: VI₈ e; d: V₃ e; d: III₅ e; C: II₈ e; C: V₅ w; C: I₈ w.

Erweiterte Kadenzen, in allen Dur- und Molltonarten, in enger und weiter Harmonie, mit Oktav-, Terz- und Quintlage beginnend, zu spielen.

13. 14. 15.

I_8 VI IV V I I VI IV II V I I VI III IV II V I

16. Sequenzen. Nur in den Durtonarten, aber mit 8-, 3- u. 5-Lage beginnend, zu üben.

17.

18. etc.

19^a Begleite diese Melodien vom Blatt 4 stg.

19^b

c) Die Umkehrungen des Dreiklangles.

20. 1. Umk. Der Sextaccord.

2. Umk. Der Quartsextaccord.

C: I^6 I^6 I^6 I_6 I_6 I_6 I_4^6 I_4^6 I_4^6 I_4^6 I_4^6 I_4^6

21. Spiele folgende Accorde 4 stg.: **G**: I^6_e ; $I^6_{\sharp 4}e$; **D**: II^6_w ; $IV^6_{\sharp 4}e$; **e**: V^6_w ; **h**: $IV^6_{\sharp 4}e$; **A**: VI^6_w ; **E**: $V^6_{\sharp 4}w$; **fis**: III^6_w ; **cis**: $I^6_{\sharp 4}e$; **H**: IV^6_e ; **Fis**: VI^6_e ; **gis**: $V^6_{\sharp 4}w$; **dis**: I^6_w ; **Ges**: VII^6_e ; **es**: $I^6_{\sharp 4}e$; **Des**: II^6_w ; **As**: $VI^6_{\sharp 4}e$; **b**: IV^6_e ; **f**: $I^6_{\sharp 4}w$; **Es**: $V^6_{\sharp 4}e$; **B**: III^6_e ; **c**: $IV^6_{\sharp 4}e$; **g**: V^6_w ; **F**: $I^6_{\sharp 4}e$; **d**: VI^6_w ; **C**: I^6_w .

22. Kadenzen zum Auswendiglernen und Transponieren.

23.

I_3 II^6 $I^6_{\sharp 4}$ V I $IV^6_{\sharp 4}$ I I V_6 I IV_6 $I^6_{\sharp 4}$ V I

24. Sequenzen.

etc.

6 6 6 6 6 6 6

25.

etc.

$\frac{6}{4}$ 6 $\frac{6}{4}$ 6 $\frac{6}{4}$ 6 $\frac{6}{4}$ 6 $\frac{6}{4}$ 6 $\frac{6}{4}$ 6

26^a Bezifferte Bässe, 4 stg. vom Blatt zu spielen.

3 $\frac{6}{4}$ 6 6 $\frac{6}{4}$ 6 $\frac{6}{4}$ 6 3 # 6 6

26^b

3 # 6 6

27^a Melodien, vom Blatt 4 stg. zu spielen.

$\frac{6}{4}$ # # # # # #

27^b

#

d) Der Dominant-Septimenaccord und seine Umkehrungen.

28. Der V_7 in der Stammlage.

C: V_7 I V_7 I V_7 I V_7 I V_7 I V_7 I a: V_7 I V_7 I V_7 I V_7 I V_7 I

29. Der V_7 in seinen Umkehrungen.

Der Quintsextaccord.

Der Terzquartsextaccord.

C: V_5^6 I V_5^6 I V_5^6 I a: V_5^6 I V_5^6 I V_5^6 I C: V_3^4 I V_3^4 I V_3^4 I a: V_3^4 I

Der Sekundquartsextaccord.

V_3^4 I V_3^4 I C: V_2 I_6 V_2 I_6 V_2 I_6 a: V_2 I_6 V_2 I_6 V_2 I_6

In allen Dur- u. Molltonarten, in enger u. weiter Harmonie zu üben.

30. Spiele folgende Accorde samt deren Auflösung G: V_7 ; e: V_3^4 ; D: V_5^6 ; h: V_2 ; A: V_7 ; fis: V_3^4 ; E: V_5^6 ; cis: V_3^4 ; H: V_2 ; gis: V_7 ; Fis: V_3^4 ; dis: V_5^6 ; Ges: V_7 ; es: V_2 ; Des: V_2 ; b: V_7 ; As: V_5^6 ; f: V_3^4 ; Es: V_7 ; c: V_5^6 ; B: V_3^4 ; g: V_5^6 ; F: V_2 ; d: V_3^4 ; C: V_7 .

31. Kadenzen zum Auswendiglernen und Transponieren.

In Dur u. Moll.

C: I V_7 VI II_6 I_6 V_5 I G: I V_7 VI VI V_5^6 I V_5 I_6 V_3^4

32.

Nur in Dur.

33. In Dur u. Moll.

I IV I₄ V_{8 7} I

(Der Schüler notiere die Bezifferung selbst.)

34^a 34^b

6 5 6 7 5 2 6 4 3 6 6 5 7 3 7 3 2 6 4 3 2 6 5

34^c

6 5 6 4 7 5 7 VI fis:IV I₄ V₇ VI II₆ A:I₆

35. Modulierende Sequenzen. (Dur u. Moll, auch mit 8=u. 3= Lage anfangend.)

C: I G: V₇ I D: V₇ I A: V₇ I E: V₇ I etc.

36.

C: I F: V₂ I₆ B: V₅ I Es: V₂ I₆ As: V₅ I etc.

Am Schlusse dieses Abschnittes versuche der Schüler (wie bei jedem Abschnitte) unter Zuhilfenahme des neu Geübten selbständige Improvisationen unter Aufsicht des Lehrers. Es darf aber die ursprüngliche Tonart nicht, oder nur in vorübergehender kurzer Ausweichung nach einer nächstverwandten Tonart (wie bei N^o 34^b u. c) verlassen werden.

Hier kann auch die Modulation mittels des Dominant-Septimenaccordes eingeschaltet werden, vide pag. 90.

e) Die Neben-Septimenaccorde und deren Umkehrungen.

37^a

I IV₇ VII III₇ VI II₇ V I₇ IV VII₇ III VI₇ II V₇ I

37^b 38. Septimenketten.

I IV₅ VII III₅ VI etc. C: I IV₇ VII₇ III₇ VI₇ II₇ V₇ I₇ IV₇ VII₇ III₇

Auch: etc. etc. etc.

VI₇ II₇ V₇ I

Dasselbe in weiter Harmonie, indem der Alt eine 8 tiefer gesetzt wird.

39.

I IV₇ VII₃ III₇ VI₃ etc.

Diese wie auch die folgenden Uebungen sind ebenfalls in verschiedenen Lagen u. Transpositionen zu üben.

40.

I IV₃ VII₇ III₃ VI₇ etc.

41.

I IV₅ VII₂ III₅ VI₂ etc.

42.

I I⁶ IV₂ VII₅ III₂ VI₅ II₂ V₅ etc.

Der Septimen-Accord der 7. Stufe und seine besondere Auflösung.

87

43^a In Dur: (halbverminderter Septimen-Accord). Dasselbe auch in weiter Harmonie.

C:VII₇ I VII₆₅ I₆ VII₄₃ I₆

43^b In Moll: (verminderter Septimen-Accord). Kann auch nach Dur aufgelöst werden; siehe die eingeklammerten #.

a(A):VII₇ I VII₇ V₅₆ I VII₅₆ I₆ VII₇ V₃₄ I

a(A):VII₄₃ I₆ VII₄₃ V₂ I₆ VII₂ I₆₄ VII₂ V₇ I VII₂ V₇ I

Auch in andern Lagen und Transpositionen zu üben.

44^a

6 7 4 3 6 6 4 5 6 8 6 5 8 7

Kadenz, besonders u. in allen Tonarten üben.

44^b

3 4 3 1 7 5

Speziell in allen Transpositionen üben.

45^a

VI₅₆ V₅₆ I V₈ 7

45^b

II₅₆ V VII₇ VII₄₃ I₆ V

Hier können die Modulationen mittels des verminderten Septimen-Accordes eingereicht werden, vide pag. 91.

Der Vorhalt.

46.

Einfache Harmonieverbindung.

Quartenvorhalt. Nonenvorhalt. Sextenvorhalt im V_7 . im Sextaccord Septimenvorhalt im Quartsextaccord.

Dasselbe mit Vorhalten.

8 5—4 3 5 9 8 3 7—6 5 3 7 6 6 7 6 4

47.

Quintvorhalt und Quintseptimenvorhalt im Quartsextaccord.

6 6—5 4 6 8—7 6 5 4

48.

G: Vorhalt im Sopr. Vorhalt im Sopr. Vorhalt in einer Mittelst. a: Vorhalt im Sopr. Vorhalt im Sopr. Vorhalt in Mittelst. G:

49.

50. D - moll.

g) Durchgehende, Neben- und Wechselnoten.

51.

Einfacher harmonischer Satz.

Derselbe Satz, ausgeschmückt durch Vorhalt, Durchgangs-, Wechsel-, Nebennoten etc.

52.

Folgender harmonischer Satz ist ebenfalls auszuschmücken.

I_3 d 6 d $V_4^5 \frac{3}{2} \frac{3}{6}$ Π_3 d 6 d $VI_4^5 \frac{3}{2} \frac{3}{N}$ I_6 IV_9 d 6 d $I_4^5 \frac{3}{3}$ $V_6^7 \frac{3}{N} \frac{5}{3} \frac{N}{N}$ $\#V_7$ VI d $\Pi_5^6 \frac{4}{3}$ V d 7 $I_4^5 \frac{3}{3}$ $IV_4^6 N$ I

53.

54.

h) Modulationen.

Es ist hier nicht der Ort, um all' die verschiedenen Arten von Modulationen zu erklären. Es möge an 3 Arten und je einigen Beispielen genügen.

1. Der Dominantseptimen - Accord als Modulationsmittel.

Man nehme den gemeinschaftlichen Ton, den die Anfangstonart mit dem Dominantseptimen-Accord der neuen Tonart hat, in die Oberstimme, gehe dann in den V_7 über, indem der gemeinschaftl. Ton (in der Oberstimme) liegen bleibt und die übrigen Stimmen möglichst melodisch fortschreiten. Hat der Dreiklang der I. Stufe der ursprünglichen Tonart nicht selbst einen Ton mit dem V_7 der neuen Tonart gemein, so tritt noch ein anderer Dreiklang der alten Tonart, der einen gemeinschaftlichen Ton hat, dazwischen. Siehe Beispiel Nr. 56, 58, 59. Ist der V_7 erreicht, so wird ein passender Schluss in der neuen Tonart angefügt.

55. C - F. Modulation. Kadenz. C: I F: V_7 I II₆ I₄⁶ V_7 I

56. F - Es. F: I I VI Es: V_7 I IV₄⁶ I₄⁵—₃

57. Es - Ces (H). Es: I Ces: V_3^4 I IV IV₆ I₄⁵—₃

58. H - d. H: I V d: V_3^4 I₄⁵—₃ IV₄⁶ N. I

59. d - As. d: I IV As: V_7 I₄⁵—₃ IV IV₆ I₄⁵—₃

60. As - g. As: I g: V_3^4 I₆ II₅⁶ V_8 7 I

61. g - gis. 62. gis - c.

g: I gis: V₇ I₄⁵ — 3 2 3 gis: I VI c: V₃⁴ I II₅⁶ V₇ I₄⁵ — 3

Der Schüler bilde selbstständig Modulationen dieser Art, bis er völlige Sicherheit und Fertigkeit erreicht hat.

2. Der verminderte Septimen-Accord der VII. Stufe als Modulationsmittel.

In allen Fällen kann man direkt zum verminderten Septimen-Accord der VII. Stufe der neuen Tonart oder zu einer Umkehrung desselben schreiten; die Septime ist (eine halbe Stufe abwärts) in die Dominante zu führen, wodurch wir den V₇ oder eine seiner Umkehrungen erhalten, worauf der tonische Dreiklang folgt. Die Modulationen mittels des verminderten Septimen-Accords eignen sich am besten zu Uebergängen in weitentlegene Tonarten und sind am leichtesten in enger Harmonie auszuführen.

63. C - H. 64. H - d. Modulation. Kadenz.

C: I H: VII₇^b V₅⁶ I H: I d: VII₇ V₅⁶ I II₆ I₄⁶ V₇ I₄⁵ — 3 2 3

65. d - b. 66. b - fis. Kadenz.

d: I b: VII₃⁴ V₂ I₆ IV₉⁸ I₄⁶ V₈⁷ I b: I ais: I fis: VII₃⁴ V₂ I₆ IV II₅⁶

67. fis - C.

fis: I C: bVII₂ V₇ I₅⁶ — 4 V₅⁸₄ — 7 3 I₄⁵ — 3 2 3

Ueben an frei gewählten Beispielen bis zur vollständigen Fertigkeit.

3. Dreiklangsmodulationen mit durchaus diatonischen Fortschreitungen.

Diese Art von Uebergängen hat vor den vorhergehenden den Nachteil, dass nicht eine Formel für alle Fälle zu gebrauchen ist, ferner, dass entferntere Tonarten oft weniger rasch erreicht werden und endlich, dass sie weniger bestimmt wirken. Sie haben aber den grossen Vorteil, ruhiger, weniger auffällig, niemals schroff und unvermittelt zu sein. Diese Eigenschaft, sowie der Umstand, dass sämtliche Stimmfortschreitungen diatonisch sind, machen sie für das streng kirchliche Orgelspiel in hervorragendem Masse geeignet. Auch lassen sich diese Uebergänge leichter in ein eigentlich musikalisches Gewand kleiden, d. h. durch Anwendung von durchgehenden Noten und Vorhalten ausschmücken, durch Fassung in Periodenform abrunden, sowie durch Anwendung von Imitationen interessanter gestalten. (siehe den nächsten Abschnitt).

Sie gründen sich auf die Vieldeutigkeit der Dur- und Molldreiklänge. Der Dreiklang **C e g** z. B. ist nämlich in **C I**, **G IV**, **Fv**, **fv**, **e VI**; Folglich können mittelst dieses Dreiklanges **C**, **G**, **F**, **f** und **e** unter einander direkt verbunden werden. Ebenso ist der Dreiklang **e g h** in **C III**, **D II**, **G VI**, **e I**, **a IV**. (Der Schüler citiere noch selbst eine grössere Anzahl von Dreiklängen in ihrer verschiedenen Deutung.) Durch geeignete Verkettung solcher Mehrdeutigkeiten lassen sich alle möglichen Uebergänge konstruieren.

Beispiele: (Man beachte die unten angefügte Erklärung und verlange vom Schüler ebenfalls genauen Aufschluss über den Gang der von ihm gemachten Modulationen.)

68. C - e. Kadenz. 69^a C - H.

C: I
e: VI I IV V I

C: I
e: VI I V H: I₈ I₃ II₅⁶ V I

69^b Das nämliche wie 69^a mit Durchgangsnoten und Vorhalten. 70^a H - d. Kadenz.

H: I
e: V I IV a: I IV d: I II₅⁶ V I

70^b H-d. Dasselbe wie 70^a

71^a d - fis.71^b d - fis. Das gleiche wie 71^a

d: I A: I VI
 fis: I IV I₄ V I

Da diese Uebergänge nicht schablonenmässig gemacht werden können, so erfordern sie vorerst tüchtiges Nachdenken und dann recht fleissige Uebung. Es empfiehlt sich übrigens, nachfolgende Uebungen zu Anfang dieses Abschnittes durchzunehmen.

72. Vorübungen für Dreiklangsmodulationen.
(Durdreikl. im Quintenzirkel.)

Auch mit 5- u. 3-
Lage beginnend,
ebenso rückw.d.h.
in Quartenfolge.

73. (Molldreikl. im Quintenzirkel.)

Desgleichen mit
3- u. 5- Lage be-
ginnend u. rück-
wärts im
Quartenzirkel.

74. Fallende Terzschrte im Basse.

Ebenso mit
Terz- u. Quintlage
angefangen.

75. Modulationsreihe in chromatischer Folge der Tonarten.

Nachher auch mit
3- u. 5- Lage beginnen.

Dann gehe man zu selbständigen Modulationen nach Beispiel 68-71 über. Wem aber dies anfänglich noch zu schwierig ist, der benutze folgende mechanische Modulationstabelle, gehe aber baldmöglichst zu selbständigem Bilden von Uebergängen.

Praktische Modulationstabelle

von J. Schildknecht.

c	As	cis	A	d	B	es	dis	H
f	Des	fis	D	g	Es	gis	E	
b (ais)	Fis Ges	h	G	c	As	cis	A	
es dis	H	e	C	f	Des	fis	D	
gis	E	a	F	b	Fis Ges	h	G	
cis	A	d	B	es	H	e	C	

Erklärungen zur Tabelle.

Alle Buchstaben bedeuten Dreiklänge, die grossen: Durdreiklänge (As = As c es), die kleinen: Molldreiklänge (h = h d fis). Alle benachbarten Felder (aufwärts, abwärts, rechts und links), sowie die durch einen schiefen Strich verbundenen, enthalten Dreiklänge, die direkt mit einander verbunden werden können und zudem gemeinschaftliche Töne haben. Um nun z. B. von Es dur nach G dur zu modulieren, muss ich mir eine einfache oder zusammengesetzte, immerhin ununterbrochene Linie denken, die senkrecht oder wagrecht, oder den schiefen Strichen entlang von Es nach G führt. Die von der Linie berührten Dreiklänge bilden die Modulation, der nur noch eine Schlusskadenz anzufügen ist. Man kann also im gegebenen Falle Es, g, D, G, Schlusskadenz, oder Es, As, c, G, Schlusskadenz, oder Es, g, c, G, Schlusskadenz, oder am kürzesten Es, c, g, Schlusskadenz wählen. Von G dur nach fis moll z. B. G, h, fis, oder G, D, fis, dazu selbstverständlich immer noch eine passende Schlusskadenz in der neuen Tonart. Von fis moll nach c moll z. B. fis, Des, As, c, oder fis, cis, As, c, oder fis, Des, f, c, oder ganz anders fis, D, g, c, oder fis, h, G, c, etc.

i) Einfachste Imitationen.

95

Unter Imitation (musikalische Nachahmung) versteht man die Wiederholung einer melodischen Figur auf verschiedenen Stufen und in verschiedenen Stimmen. Der musikalische Satz wird durch gewählte Anwendung von Imitationen abwechslungsreicher und zugleich einheitlicher. Die verschiedenen Formen der Imitation zu behandeln gehört in die Lehre vom Kontrapunkt.*) Hier kann es sich nur darum handeln, kleinere Motive in den verschiedenen Stimmen innerhalb eines harmonischen Satzes nachahmen zu lernen.

76^a

Dieses Motiv lässt sich hier leicht verwenden:

76^b

siehe:

76^c Dasselbe; aber die Stimmen setzen erst mit Eintritt ihres Motivs ein.

76^d

Oder:

Das gegebene Motiv lässt sich auch in seiner Umkehrung:

neben der ursprünglichen Form oder als neues selbständiges Motiv verwenden.

76^e

z.B.

Das Motiv kann auch so variiert werden:

Umkehrung:

Der Schüler versuche die Anwendung.

*) Zum Studium des Kontrapunktes sei wärmstens empfohlen: *Haller; Kompositionslehre*. Verlag von H. Paweleck in Regensburg.

Andere leicht durchführbare Motive.

Umkehrung:

oder:

Modulationen mit Imitationen.

77. c - D.

78. D - b.

79. b - h.

80. h - F.

§ 19. Die harmonische Behandlung der Kirchentonarten.

a) Das Einspielen in die Kirchentonarten.

Uebersicht der Kirchentonarten oder modi.

Authentische Tonarten.		Plagale Tonarten.	
I. Modus. Dorisch.	<i>Fin.</i> <i>Repercussio.</i> re mi fa sol la si ut re. re-la.	II. Modus. Hypodorisch.	<i>Fin.</i> <i>Repercussio.</i> re ut si la re mi fa sol la. re-fa.
III. Modus. Phrygisch.	<i>Fin.</i> <i>Rep.</i> mi fa sol la si ut re mi. mi-ut.	IV. Modus. Hypophrygisch.	<i>Fin.</i> <i>Rep.</i> mi re ut si mi fa sol la si. mi-la.
(Oft auch so notiert.)	<i>Fin.</i> <i>Rep.</i> mi fa sol la si ut re mi. mi-ut.		
V. Modus. Lydisch.	<i>Fin.</i> <i>Rep.</i> fa sol la si ut re mi fa. fa-ut.	VI. Modus. Hypolydisch.	<i>Fin.</i> <i>Rep.</i> fa mi re ut fa sol la si ut. fa-la.
VII. Modus. Mixolydisch.	<i>Fin.</i> <i>Rep.</i> sol la si ut re mi fa sol. sol-re.	VIII. Modus. Hypomixolydisch.	<i>Fin.</i> <i>Rep.</i> sol fa mi re sol la si ut re. sol-ut.
(Oft auch so notiert.)	<i>Fin.</i> <i>Rep.</i> sol la si ut re mi fa sol. sol-re.	(Oft auch so notiert.)	<i>Fin.</i> <i>Rep.</i> sol fa mi re sol la si ut re. sol-ut.
IX. Modus. Aeolisch.	<i>Fin.</i> <i>Rep.</i> la si ut re mi fa sol la. la-mi.	X. Modus. Hypoeolisch.	<i>Fin.</i> <i>Rep.</i> la sol fa mi la si ut re mi. la-ut.
XI. } Modus. XIII. } Jonisch.	<i>Fin.</i> <i>Rep.</i> ut re mi fa sol la si ut. ut-sol.	XII. } Modus. XIV. } Hypojonisch.	<i>Fin.</i> <i>Rep.</i> ut si la sol ut re mi fa sol. ut-mi.

Erläuterungen zu obiger Tabelle. ♮ = *ut*- oder *c*-Schlüssel; ♯ = *fa*- oder *f*-Schlüssel. Finalis = Schlussston oder Grundton. Repercussio = Wiederschlag, d. i. das am öftesten wiederkehrende, charakteristische Intervall des betreffenden Modus. Es ist zusammengesetzt aus Finalis und Dominante. Die Dominante ist nächst der Finalis der wichtigste Ton einer Tonart. Auf der Dominante wird bei den Psalmtönen recitiert.

Die **harmonische Behandlung**, insbesondere die Schlussbildung ist bei den Kirchentonarten zum Teil wesentlich verschieden von den modernen Tonarten. Ganz gleich wie unser *Dur* ist die **jonische Tonart XI. u. XII. modus**, aus dem das sogenannte *Dur* entstanden ist und das harmonisch gleich diesem behandelt wird. Gesänge des XI. modus werden oft einen Ganzton höher genommen (2 #, *D dur*), der XII. modus hingegen wird eine Quart (1 #, *G dur*) oder eine Quint (1 b, *F dur*) tiefer gesetzt. Ähnlich verhält es sich mit der **lydischen Tonart, dem V. u. VI. modus**. Wir haben hier zwar vom Grundtone aus eine übermässige Quart (*fa si*) statt einer reinen, dies bedingt einen wesentlichen Unterschied gegenüber *Dur*. Man kann diesen Unterschied auch bei der Kadenzbildung im V. u. VI. modus zum Ausdruck bringen, wie No. 81 zeigt. Da aber im V. modus oft und im VI. fast immer *si* durch b erniedrigt ist, entsteht hierdurch eine Tonleiter, die sich in nichts mehr von *Dur*, speziell von *F dur* unterscheidet; nur ist das b von *F dur* statt in der Vorzeichnung direkt vor der Note. Der **V. modus** wird entweder einen Ganzton tiefer gesetzt und erhält dann 2 b mit zufälligem *as*; (der Grundton *f* wird dann zu *es*, also *Es dur* mit leitereigenem *a*, das aber oft zu *as* erniedrigt wird Beispiel 82), oder eine kleine Terz tiefer transponiert, gleich *D dur*, aber mit 3 # Vorzeichnung; *gis* wird aber oft durch b zu *g* erniedrigt, so dass wir alsdann trotz der Vorzeichnung ein perfektes *D dur* haben (Beispiel 83). Der **VI. modus** bleibt untransponiert oder wird einen Ganzton höher genommen; dann haben wir so viel wie *G dur*, aber 2 # Vorzeichnung, von denen jedoch das zweite (*cis*) meist durch b, (das sich in dieser Transposition in b verwandelt), aufgehoben wird. (Siehe Beispiel 84.)

Lydisch und Hypolydisch, V. u. VI. modus. Kadenzen zum Auswendiglernen.

81. 82.

83. 84.

Die **äolische Tonart**, IX. u. X. modus bietet das Urbild des heutigen *Moll*. Da aber der Leitton in Chormelodien der äolischen Tonart konsequent fehlt, ist derselbe auch in der Harmonie meist zu umgehen. Choralgesänge im IX. modus finden sich in den liturgischen Büchern nicht; sie sind eine Quint tiefer transponiert als I. modus mit zufälligem — statt vor-gezeichnetem — b notiert. Dagegen findet sich der X. modus öfters. Enthält die Intonation die Stufe (Ganzton) unter der Tonika, so ist ohne Leitton einzuspielen, andernfalls mag auch ein gewöhnlicher Mollschluss mit Leitton angewendet werden. In Folgendem sind Kadenzen für den X. modus ohne Leitton gegeben.

85. Ganzton tiefer. 86. Kleine Terz tiefer. 87. Grosse Terz tiefer.

In der **dorischen und hypodorischen** Tonart, **I. u. II. modus**, haben wir wie bei der aeolischen von der Tonika aus eine kleine Terz und unter der Finalis einen Ganzton statt des Leittones. Ein Unterschied besteht nur darin, dass das dorische eine grosse Sext über der Tonika, das aeolische eine kleine hat. Doch verschwindet auch diese Differenz, wenn im dorischen *si* durch $\flat$ erniedrigt ist, was meist der Fall ist. Man darf auch im I. u. II. modus den Leitton (erhöhtes *ut*) also einen eigentlichen Mollschluss selten anwenden, zum Einspielen nur, wenn die folgende Intonation kein *ut* enthält und zur Begleitung ebenfalls nur, wenn in betreffendem Melodiesätzchen kein *ut* vorkommt. Der **I. modus** wird oft um einen Ganzton, selten eine kleine Terz erhöht. Im ersteren Fall bekommt er 2 $\sharp$, Grundton *e* (*e moll* ohne *dis*) Beispiel 90, im letztern 3 $\flat$, Grundton *f* (*f moll* mit *es* statt *e*) Beispiel 91. Der **II. modus** wird fast immer eine Quart nach oben transponiert mit 1 $\flat$, Grundton *g* (*g moll* ohne *fis*) Beispiel 92, selten eine grosse Terz höher, 4 $\sharp$, Beispiel 94, Grundton *fis* (*fis moll* mit *e* statt *eis*) noch seltener eine Quint höher 1 $\sharp$, Grundton *a*, (*a moll* ohne *gis*) Beispiel 96. Am ehesten kommen alle diese und noch andere Transpositionen vor beim Einspielen in die Präfation u. zum Paternoster, die dem II. modus angehören. Da jedoch das *Per omnia saecula saeculorum* mit der Unterquart *la* beginnt, so empfiehlt es sich, im Schlussaccord (*re fa la re*) die Quint *la* etwas nachklingen zu lassen, damit der Priester seinen Anfangston klar vernimmt. Um auch die zweite Note des *Per omnia* (*la ut re*), das *ut* dem Gehöre nahe zu legen, verwende man *ut* bei der Schlussbildung, am besten in der Oberstimme; vide No. 93-97. Fleissiges Ueben der folgenden Kadenzen in allen gebräuchlichen Transpositionen ist unerlässlich. Hat man nicht genügend Präludien in den Kirchentonarten zur Hand, so mag man in der Durtonart, die der Vorzeichnung entspricht, präludieren und schliesslich passenden Orts eine der folgenden Kadenzen anfügen.

Anmerkung: Unter *ut* ist stets der Grundton einer Durtonleiter zu verstehen, also bei 1 $\flat$ Vorzeichnung ist *ut* = *f*, bei 1 $\sharp$ *ut* = *g* bei 2 $\sharp$ *ut* = *d*, bei 2 $\flat$ *ut* = *b*. Dementsprechend ist *la* stets eine (kl.) Terz tiefer als *ut*, *mi* eine (gr.) Terz höher als *ut* etc. Es werden hier meistens diese Silben (Solmisationssilben) gebraucht, weil sie sich in allen Transpositionen gleich bleiben.

Dorisch und hypodorisch, I. u. II. modus. Kadenzen zum Auswendiglernen.

88. 89.

90. 91.

ut re

92. 93.

sol re sol re

R. A - men. R. Et cum spí - ri - tu tu - o. etc. R. A - men. R. Et cum spí - ri - tu tu - o.

la fa re la si⁶ ut sol
F: VI₃ IV₅ II₈ VI V₆ I V

Nicht so: Nicht so:

8= u. 5= Parallelen zum Schluss-Akkord der Ein-spiel-Kadenz N^o 93! 8= u. 5= Parallelen zum vorigen Abschluss!

94. R. A - men. etc.

Per o - mni - a sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum.

fa mi⁶ re
E: IV I₆ II

95. R. A - men.

Per o - mni-a sæ-cu-la sæ-cu-lo - rum. etc.

la fa re
Fis: VI IV II

96. R. A - men.

Per o - mni-a sæ-cu-la sæ-cu-lo - rum. etc.

fa la re
G: IV VI II

97. R. A - men.

Per o - mni-a sæ-cu-la sæ-cu-lo - rum. etc.

fa mi⁶ re
As: IV I₆ II
A:

Die Endschlüsse im **Mixolydischen, VII. u. VIII. modus**, sind Halbschlüsse in der Durtonart der Vorzeichnung; die Schlussbildung lautet also I V oder IV V, (*ut sol* oder *fa sol* im Bass) vide N^o 98, 99, 100 u. 101. Ist in der Intonation kein *fa*, so mag auch ein Durschluss auf *sol* (**Durdreiklang** auf *re*, dann Dreiklang auf *sol*) als Einleitung dienen, Beispiel N^o 102. Der **VII. modus** wird meist in die Unterquarte (Finalis *d*, 1 #) versetzt (N^o 103), seltener eine grosse Terz tiefer (Finalis *es*, 4 b) vide N^o 104. Sowohl der VII. als auch der VIII. modus werden mitunter eine kleine Terz tiefer (Finalis *e*, 3 #) genommen, Beispiel 105. Am öftesten aber eignet sich für den **VIII. modus** die Transposition um eine grosse Sekunde nach unten (Finalis *f*, 2 b) vide N^o 106; auch untransponiert lässt er sich nicht selten anwenden (N^o 98-102 u. 107). In mehrstimmigen Compositionen findet sich der VIII. modus auch wohl um einen Ganzton erhöht, Kadenz N^o 108. Mangels geeigneter Präludien im VII. u. VIII. modus, präludiere man in der Durtonart, welche der Vorzeichnung entspricht und füge eine der folgenden Kadenzen an.

102 Mixolydische und hypomixolydische Kadenzen (VII. u. VIII. modus) zum Memorieren.

98. 99. 100.

C: I *ut* *sol* V₄⁵—₃

C: I I₆ *ut* *sol* V₄⁵—₃

C: IV *fa* *sol* V₄⁵—_{3 2 3}

101. 102. 103.

C: IV₆ V₄⁵—_{3 2 3}

C: I IV I₆ III VI III G:V *re* *sol* I

104. 105. 106.

107. 108.

Die **phrygische** Tonart, *modus III. u. IV.*, ist so verschieden von unsern modernen Tongeschlechtern, dass wir ihr eine ganz besondere harmonische Behandlung zu teil werden lassen müssen. Nach dem Muster der alten Meister der Polyphonie schliessen wir mit dem Durdreiklang der Finalis *mi* ab; ihm voraus geht der Dreiklang auf *la* (also wie I. u. V. in moll), Beispiel 109 u. 110, oder der Dreiklang auf *re*, beziehungsweise dessen Sextaccord (Sextaccord auf *fa*) Beispiel 111 u. 112. Vorhalte und durchgehende Noten tragen wesentlich dazu bei, den Abschluss breiter und befriedigender zu gestalten, Beispiel 113 u. 114. Beginnt die Intonation (wie dies im III. *modus* hie und da der Fall ist) mit *sol*, so füge man am Schlusse noch den Dreiklang auf *la* an, um den Querstand (untransponiert *gis-g*) zu vermeiden, Beispiel 115. Uebrigens wäre ein solcher Querstand nicht allzu hoch anzuschlagen und würde geübte Sänger kaum irre führen. Tatsächlich erlaubt man sich allgemein z. B. zwischen dem Schlussaccord der Vesper-Antiphonen im III. *modus* und der feierlichen Psalm-Intonation im III. Ton (*sol la ut*) stets direkt den genannten Querstand anzuwenden. Siehe auch Seite 116. Gebräuchliche Transpositionen für den **III. *modus*** sind: Eine kleine Terz tiefer, (Finalis *cis*, 3 #) Beispiel 116, und ein Ganzton tiefer (Finalis *d*, 2 b) Beispiel 117; beim **IV. *modus***: ein Ganzton höher (Finalis *fis*, 2 #) Beispiel 118, oder eine kleine Terz höher (Finalis *g*, 3 b) Beispiel 119. Wenn längere Präludien des III. u. IV. *modus* nicht zur Hand sind, so möge man sich mit Dur- oder Mollpräludien derselben Vorzeichnung behelfen und an geeigneter Stelle einen der folgenden phrygischen Schlüsse anhängen.

Phrygische und hypophrygische Kadenzen (III. u. IV. *modus*) zum Auswendiglernen.

109. 110. 111. 112.

a: I *la* # *mi* V

a: I *la* I₆ *mi* V₄⁵ — 3

a: IV *re* # *mi* V

a: IV₆ V

113. 114.

Communio.

115. Com - mu - ni - cán - tes. 116. etc.

117. 118. 119.

b) Modulationen zwischen Kirchentonarten und zwischen diesen und modernen Tonarten.

Wenn es sich nur um die Verbindung von untransponierten Kirchentonarten oder um den Wechsel zweier modi, die in gleicher Transposition stehen, handelt, so kann von einer Modulation eigentlich nicht die Rede sein, da die Töne der alten und neuen Tonart die gleichen sind und nur der Grundton wechselt. Man braucht also diesfalls nur zu einem Schlusse des neuen modus über zu leiten. Siehe folgende Beispiele. I. 2 # bedeutet den um einen Ganzton erhöhten I. modus; IV. 2 # = IV. modus 1 Ganzton höher; II. 1 b = II. modus eine Quart höher; VII. 4 b = VII. modus eine grosse Terz tiefer; VIII. 2 b = VIII. modus 1 Ganzton tiefer u. s. w.

120. a) Vom I. zum IV. modus.

b)

oder:

121. Vom IV. zum VIII. modus.



122. Vom VI. 2 # zum IV. 2 #.

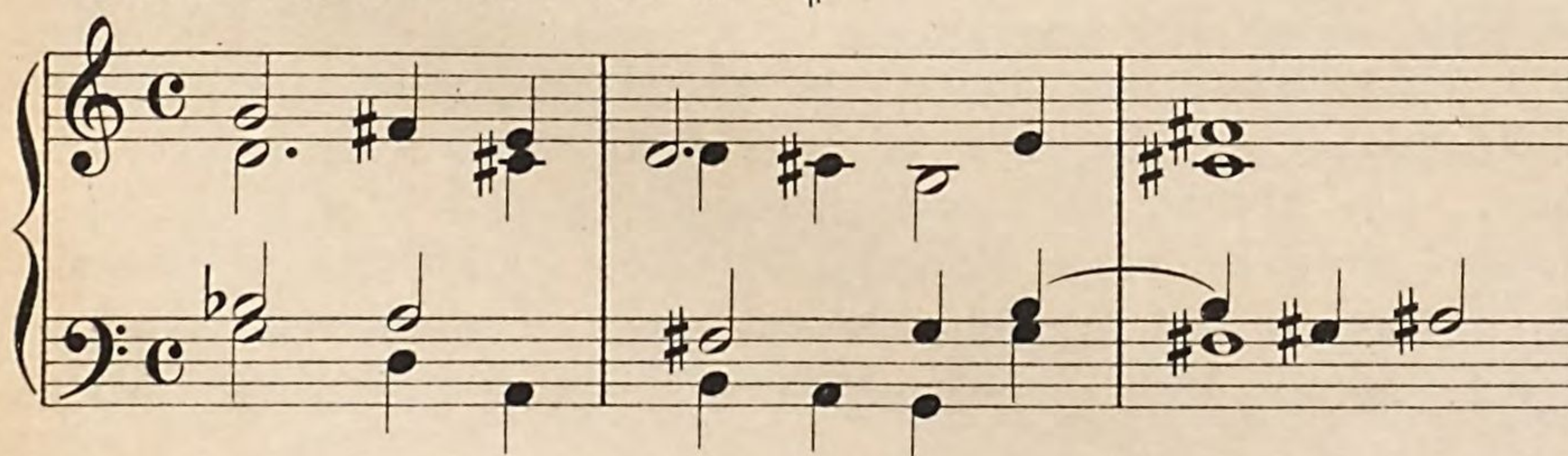


123. Vom III. 2 b zum V. 2 b.



Sind Uebergänge nach andern Transpositionen, z. B. von II. 1 b nach IV. 2 # herzustellen, so moduliere man vom Tonikadreiklang der alten Tonarten aus zunächst nach derjenigen Dur- oder Molltonart, welche der Vorzeichnung der neuen Tonart entspricht, in genanntem Beispiele also von *g-moll* nach *D-dur* oder *h-moll*. Ist dies erreicht, so erübrigt nur noch, eine Schlusskadenz des betreffenden modus anzufügen. Die Modulation selbst (in diesem Falle von *g-moll* nach *D-dur* oder *h-moll*) sei eine Dreiklangsmodulation, wie sie Pag. 92-94 erklärt wurden. Unrichtig wäre es, den tonischen Dreiklang der neuen Tonart als Tonikadreiklang einer Dur- beziehungsweise Molltonart aufzufassen und dorthin (in vorliegendem Falle von *g-moll* nach *Fis-dur*) zu modulieren.

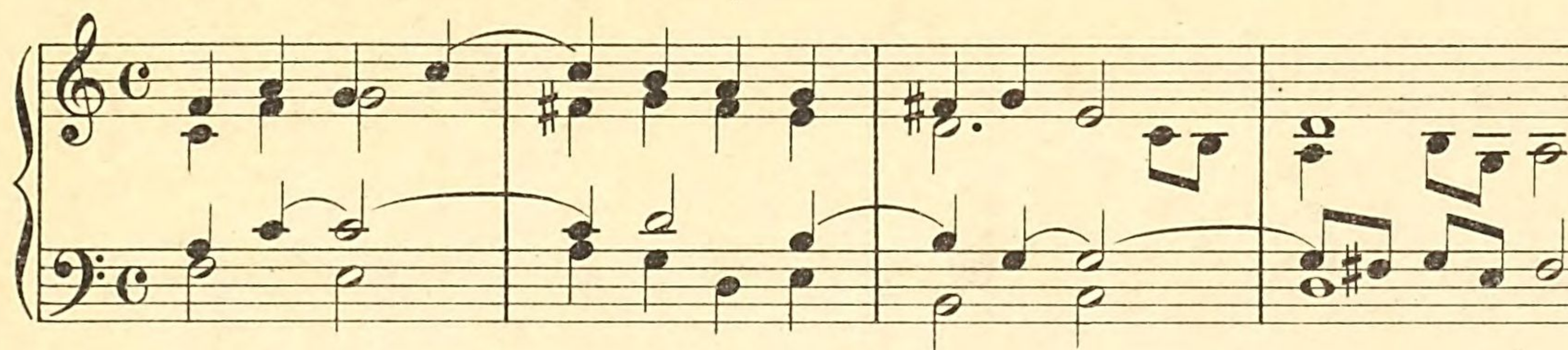
124. Vom II. 1 b nach dem IV. 2 #.



125. Vom IV. 2 # nach dem VIII. 2 b.



126. Vom VIII. 2 b nach dem VII. 1 #.



127. Vom VII. 1 # nach dem I. 5 b.



Der Schüler mache folgende Modulationen auf der Orgel: C—III.; D—I. 2 #; V. 2 b — VIII. 2 b; IV. 2 # — VI. 2 #; VI. 2 # — B; B—I.; I.—II. 1 b; II. 1 b — VII. 3 #; VII. 3 # — III. 2 b; III. 2 b — e; weiteres Material bietet: Haller, Op. 36. Die harmonische Modulation der Kirchentonarten. Regensburg b. H. Paweleck.

c) Die Begleitung des Gregorianischen Chorals.

In neuerer Zeit ist durch Herausgabe guter Begleitungswerke die Notwendigkeit, dass der Organist selbst eine Choralbegleitung anfertigen oder gar direkt zu der gegebenen Melodie spielen lerne, nicht mehr in dem Masse vorhanden wie früher. Doch lassen besondere Fälle z. B. bei ganz neuen Officien, an Semiduplexfesten, die sich in den Begleitungen nicht finden, ebenso für die Proprien der einzelnen Diözesen es auch jetzt noch wünschbar erscheinen, dass der Organist sich in der schriftlichen Harmonisierung und in der freien Begleitung des Greg. Chorales übe. In folgendem seien die wichtigsten Regeln fixiert.

- 1.) Durch die Begleitung darf in keinem Falle die Melodie verändert werden. Man beachte, dass das Bequadratum (q) in der Choralnotation niemals erniedrigt oder erhöht, sondern stets *sz*, einen Ganzton höher transponiert folglich *cis* bedeutet.
- 2.) Die harmonische Begleitung muss diatonisch sein und den alten Kirchentonarten entsprechen. Damit ist nicht gesagt, dass keine Diesis in der Begleitung vorkommen dürfe, wohl aber, dass chromatische Tonschritte in den einzelnen Stimmen und zu häufige Anwendung der Diesis verboten sein sollen. (Das Specielle über die Kadenzbildung in den Kirchentonarten wurde bereits im vorigen Abschnitte behandelt.)
- 3.) Als Accordmaterial wird der Dreiklang und seine 1. Umkehrung verwendet, der Quartsextaccord nur durchgehend. Der Septimenaccord mit grosser Terz, reiner Quint und kleiner Septime ist, weil sehr weich klingend, besser zu vermeiden; an seiner Stelle kann jedoch der Sextaccord mit kleiner Terz und grosser Sext, z. B. *d f h* (1. Umkehrung des verminderten Dreiklanges) mit Erfolg verwendet werden. Siehe Beispiel N^o 128. Unter den Septimenaccorden kann derjenige mit kleiner Terz und Septime bei Schlussbildungen auch selbständige Verwendung finden und zwar in der Stammlage und ersten Umkehrung. Die Anwendung kann jedoch nur bei gehörig vorbereiteter Septime erfolgen. Siehe Beispiel N^o 129.

- 4.) Durchgangsnoten, auch doppelte, in Parallel- und Gegenbewegung sind bei raschern Tonfiguren und über unbetonten Noten sehr zu empfehlen. Beispiel 128^c u. 130. Auch Nebennoten können unter gleicher Voraussetzung Verwendung finden. 130^c
- 5.) Vorhalte, besonders vor der Terz (sogenannte Quartenvorhalte) lassen sich, namentlich bei Schlussbildungen, sehr vorteilhaft anbringen, seltener Anticipationen. Beispiel 131.
- 6.) Accentuirte Töne erhalten in der Regel eine neue Harmonie. Siehe Beispiel 132 bei >.
- 7.) Wiederholt sich eine melodische Phrase, so ist Abwechslung in der Harmonisierung derselben zu erstreben. Siehe Beispiel 133.
- 8.) Um den Sängern das Treffen zu erleichtern (zudem auch aus musikalischen Gründen) wählt man gerne bei Terzen - Quarten - und Quintenschritten der Melodie für den ersten Ton dieser Intervalle einen Accord, in welchem der zweite Intervallton schon enthalten ist. Beispiel 132.
- 9.) Der Tritonus, besonders zwischen den äussern Stimmen ist als querständig zu vermeiden. Vide Beispiel 134.
- 10.) Man bilde und übe sich an Mustern, z. B. Witt, Orgelbegleitung z. *Ordinarium missæ* und lerne Kadenzen sowie charakteristische Wendungen und Passagen in allen modi und Transpositionen auswendig.

128. a) Nicht gut; zu weich; die 7 ist eine betonte Note. b) Gut! c) Oder so: d) Nicht gut, weil die 7 betont.

et fru - ctus ven - tris.

129. a) Gut! b) Gut!

pri - us. ex - ó - ra De - i.

130. a) Doppelte Durchgangsnoten in Gegenbewegung.

b) Doppelte Durchgangsnoten in Parallelbewegung.

c) Doppelte Durchgangs- und Nebennoten.

131. a)

Vorhalt im Alt.

b)

Anticipat.

132.

133.

134. a) Tritonus $f-h$ Ebenfalls zw. Bass u. Sopr. Trit.

b) Besser so:

c) Oder so:

Zusammenstellung der gebräuchlichsten Transpositionen sämtlicher modi.

- I. IV. VI. modus:** einen Ganzton höher, 2 #. Aus dem *fa*-Schlüssel auf der 2. Linie wird der Violinschlüssel.
- III. V. VIII. X. modus:** einen Ganzton tiefer, 2 b. Aus dem *ut*-Schlüssel auf der 3. Linie wird der Violinschlüssel und aus dem *fa*-Schlüssel auf der 2. Linie der Sopranschlüssel.
- II. modus:** eine Quart höher, 1 b. Aus dem *fa*-Schlüssel auf der 2. Linie wird der Violinschlüssel.
- VII. „** eine Quart tiefer, 1 #. Aus dem *ut*-Schlüssel auf der 2. Linie wird der Violinschlüssel und aus dem *ut*-Schlüssel auf der 3. Linie der Sopranschlüssel.
- XI. „** einen Ganzton höher, 2 #. Aus dem *ut*-Schlüssel auf der 1. Linie wird der Tenorschlüssel.

In einzelnen Fällen wird natürlich ein Abweichen von diesen Transpositionsregeln geboten erscheinen; so bleiben der I., III., IV., VI., VIII. u. XI. modus oft besser in der ursprünglichen Lage, während der V. u. X. noch tiefer, der II. nur eine Terz höher und der VII. bloß eine Terz oder nur ein Ganzton nach unten transponiert werden. Der Schüler muss sich auch darin üben, die sich durch die Transposition ergebenden Veränderungen (Schlüssel und Vorzeichen) selbst rasch aufzufinden. Am sichersten findet er sich zurecht, wenn er sich folgende Fragen stellt:

1. Was ist ursprünglich vorgezeichnet? (In den Choralbüchern fast immer nichts; höchstens ausnahmsweise ein b.)
2. Welcher Durtonart entspricht diese Vorzeichnung? (In obigem Falle also *C-dur* oder *F-dur*.)
3. Wie soll transponiert werden? (z. B. eine Quart höher.)
4. Welcher Durtonart entspricht dann die Vorzeichnung? (Wenn ursprünglich nichts vorgezeichnet war und eine Quart höher transponiert werden soll mithin *F-dur*.)
5. Welche Vorzeichen bekomme ich also? (In citiertem Beispiele 1 b.)
6. Wie heisst untransponiert die erste Note? (z. B. beim Offertorium des Requiems *d*.)
7. Wie wird sie heissen, wenn ich nun (wie oben angenommen eine Quart höher) transponiere? (Antwort: *g*.)
8. In welchem Schlüssel heisst diese erste Note (die in diesem Falle auf der 2. Linie steht und durch Transposition nun *g* geworden ist) so? (Antwort: Im Violinschlüssel. Mithin haben wir in vorliegendem Beispiel Violinschlüssel u. 1 b bekommen.) Der Schüler übe sich bis zur völligen Sicherheit und nötigen Raschheit im Transponieren an Hand des obigen Fragenschemas.

Es sei hier nochmals daran erinnert, dass das *h* in den Transpositionen mit Kreuzen (#), nicht als Auflösungszeichen aufgefasst werden darf. Bei den Introiten des IV. modus ist also beim *Psalmvers* und *Gloria Patri*, wenn ein Ganzton höher transponiert wird, zu singen und zu spielen: *h a h h h h a a cis cis h cis h* und niemals *c*. So bei allen ähnlichen Fällen. Das *cis* wird bei genannter Transposition nur zu *c*, wenn ein *b* davor steht.

Uebungsbeispiele zu Choralbegleitungen.

Musterbeispiele gebe ich hier keine, da sich solche ohnehin in den verschiedenen Choralbegleitungen finden. Hingegen biete ich bezifferte Bässe, um allmählig zur Selbständigkeit überzuleiten. Die Reihenfolge der modi ist durch methodische Gründe so geboten, wie sie folgt. Der Kürze halber sind die seltenen und nicht schwierig zu behandelnden modi X., XI. u. XII. hier übergangen.

135. VI. modus.

(5. Antiphon der Vesper auf das Fest des kostbaren Blutes unseres Herrn Jesu Christi.)

Tor - cu - lar cal - cá - vi so - lus, et de gén - ti - bus non est vir me - cum.

Tonus VI.

Ps. Lau - dá te Dóminum o - mnes gen - tes: * laudáte eum o - mnes pó - pu - li.

136. (Communio aus der Missa: *Sacerdotes des Commune unius Martyris Pontificis.*)

Po - su - í - sti Dó - mi - ne in cá - pi - te e - jus

co - ró - nam de lá - pi - de pre - ti - ó - so.

An dieses mögen sich weitere Antiphonen z. B. *Vobis datum* est vom Sonntag Sexagesima, die Introiten *Os justi* und *In medio ecclesiae* etc. als Uebung im Vomblattbegleiten anreihen.

*) D. = Durchgehende-, N. = Nebennoten.

137. V. modus.

(3. Antiphon der Vesper auf das Fest des kostbaren Blutes unseres Herrn Jesu Christi.)

[illegible]

Tonus V.

Tonus V.

Ps. Be - á - tus vir, qui timet Dó - mi-num: * in mandátis ejus vo - let ni - mis. Lo - que - bar

138. (Introitus aus dem Commune

Virgin. et Mart. und auf das Fest des hl. Franciscus Xaverius.)

[illegible]

et me-di-tá-bar in man-dá-tis tu-is, quæ di-lé-xi ni-mis.

Weiteres Uebungsmaterial: Die 5. Antiphon der Vesper des Dreifaltigkeits- und Frohnleichnamfestes, die Communio *Lætabitur justus* und *Qui mihi ministrat*. etc.

*) A = Anticipation.

139. I. modus.

(3. Antiphon der Vesper des Commune unius Martyris extra tempus Paschale.)

Qui mi - hi mi - ní - strat, me se - quá - tur: et u - bi e - go sum,

Tonus I. Fin. 1.

il - lic sit et mi - ní - ster me - us. Ps. Be - á - tus vir, qui ti - met Dó - mi - num:

140. (Benedictus der 4. Choralmesse.)

in mandátis ejus vo - let ni - mis. Be - ne - dí - ctus qui ve - - - nit

in nó - mi - ne — Dó - - mi - ni. Ho - sán - - - na in ex - cél - - sis.

Weiteres Uebungsmaterial für den I. modus findet sich in den liturgischen Büchern in reicher Auswahl.

141. II. modus.

(5. Antiphon der 1. Vesper des Commune Apostolorum et Evangelistarum.)

In pa - ti - én - ti - a ve - stra * pos - si - dé - bi - tis á - ni - mas ve - stras.

6 3 D. 5 D. 3 6 D. 3 D. 6 8 6 3 D. 8 $\flat 6$ 4 8

142. (Aus der Messe für die Advent- und Fastensonntage.)

Ps. Lau - dá - te Dóminum omnes gen - tes: * laudáte eum om - nes pó - pu - li. A - gnus De - i,

6

qui tol - lis pec - cá - ta mun - di: mi - se - ré - re no - bis.

6 5 $\flat$ $\flat$ 6 8 5 7 6 $\flat$

A - gnus De - i, qui tol - lis pec - cá - ta mun - di: mí - se - ré - re no - bis.

unis. 3 6 6 6 6 3 D. 6 6 6 $\flat$ 5 4 $\flat$

Zur Uebung im Vomblattbegleiten: Die 5. Antiphon der Kirchweih - Vesper, Introitus *Cibavit eos* v. Pfingstmontag, Offertorium *Veritas mea* etc.

143. VII. modus.

(2. Antiphon der Vesper des Commune Confessoris Pontificis.)

Non est in - ven - tus * si - mi - lis il - li, qui con - ser - vá - ret le - gem Ex - cél - si.

6 5 4 3 6 7 6 6 6 5 3 D. 6 #

Tonus VII. Fin. 1.

Ps. Con - fi - tébor tibi, Dómine in toto cor - de me - o: * in consílio justórum et congre - ga - ti - ó - ne.

6 6 6 6 6 5 5 5 6

144. (Alleluja-Vers auf das Fest d. hl. Bonifacius.)

Al - le - lú - - - ja, a. V. Læ - tá - mi - ni cum Je - rú - sa - lem,

6 6 5 6 7 6 D. 6 5 3 D. 6 5 3 D. 5 6 5 6 5 6 5 4 2 3

et ex - sul - ta - te in e - - a o - - mnes qui di - lí - gi - tis Dó - - mi - num.

D. 6 9 8 3 5 D. 3 3 D. 5 D. 3 5 6 3 D. 8 5 4 #

Zum Vomblattbegleiten: 1. 4. u. 5. Antiphon der Vesper des Commune Conf. Pontificis, Intr. *Puer natus est*, Communio *Fidelis servus*.

145. VIII. modus.

(5. Antiphon der 2. Weihnachtsvesper.)

De fru - ctu * ven - tris tu - i po - nam su - per se - dem tu - am.

6 6 6

Tonus VIII. Fin. 1.

Ps. Me - mén - to Dómine Da - vid * et omnis mansuetú - di - nis e - jus.

6 6 5 6 8 7

146. (Aus der 3. Messe des Ordinarium Missæ.)

Be - ne - dí - ctus qui ve - nit in nó - mi - ne Dó - mi - ni.

6 5 4 3 5 D. 3 3 5 D. 3

Ho - san - - - - na in ex - cél - sis.

unis. 3 D. 6 5 4 3 6 5 6 5 4 3 5 4 3

147. III. modus.

(5. Antiphon der Vesper des Commune Virginum.)

I - sta est * spe - ci - ó - sa in - ter fí - li - as Je - rú - sa - lem.

6 8 6 6 5 8 D. 3 6 5 D. 3 5 4 #

Tonus III. Fin. 1.

Ps. Lau - da, Je - rú - sa - lem, Dó - mi - num: * lauda Deum tu - um Si - on. —

5 6 6 6

148. (Kyrie der 13. Messe des Ordinarium Missæ.)

Ky - ri - e e - léi - son. ter. Chri - ste e - léi - son. ter.

8 6 5 6 5 6 6

Ky - ri - e e - léi - son.

6 5 4 3 5 4 #

Weiteres Material zur Uebung: Hymnus *Deus tuorum militum* aus dem Commune unius Martyr. extra T. P. Hymnus *Sanctorum meritis*. aus dem Commune plurimorum Martyr. extra T. P. Introitus *In nomine Jesu*.

149. IV. modus.

(4. Antiphon der 1. Vesper des Commune plurimorum Martyrum extra tempus Paschale.)

Már - ty - res Dó - mi - ni, * Dó - mi - num be - ne - dí - ci - te in æ - tér - num.

Tonus IV. Fin. 1.

Ps. Lau - dá - te, pú - e - ri, Dó - mi - num: * lau - dá - te no - men Dó - mi - ni.

150. (Alleluja-Vers der Votivmesse der Mutter Gottes für Pfingsten bis Advent.)

Al - le - lú - ja, — a. —

V. Post par - tum Vir - go in - vi - o - lá - ta per - man - sí - sti:

De - i - gé - - - ni - trix in - ter - cé - - - de -

pro - - - no - - - bis.

Zum Vomblattbegleiten: Die 4. Antiphon der Dreifaltigkeits- und Frohnleichnams-Vesper, 3. Antiphon und der Hymnus der Christi-Himmelfahrts-Vesper, der Introitus *Intret* und das *Te Deum*.

d) Die Begleitung der einfachen Recitation.

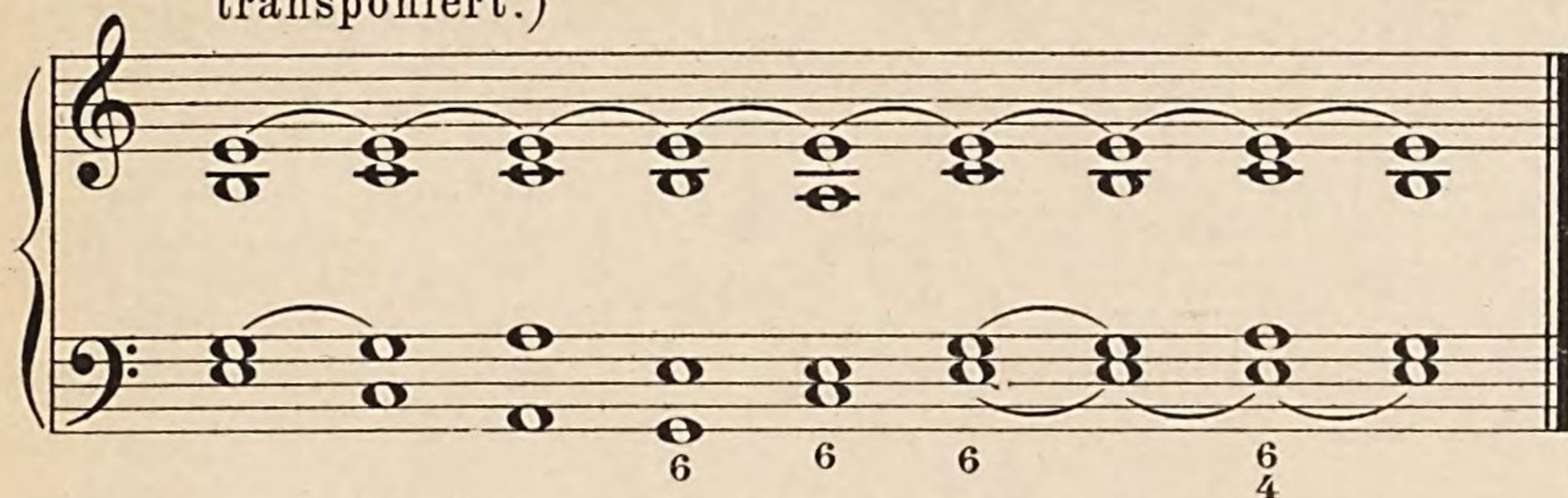
Als Ersatz für den liturgischen Gesang wird vielfach das singende Recitieren auf einem Tone angewendet. Die Tonhöhe der Recitation sowie die Tonart der Begleitungskadenz hat sich nach den mit der Recitation verbundenen Gesängen zu richten. Als Begleitungssaccorde können konsonierende Dreiklänge verwendet werden, Dissonanzen nur durchgehend oder mit entsprechender Vorbereitung. Bei kürzeren Recitationen sei der Recitationston zugleich die höchste Stimme der Begleitungskadenz. Längere Recitationen hingegen berechtigen auch zur Verlegung des Recitationstones in eine Mittelstimme, oder (wohl weniger gut) in den Bass, als Orgelpunkt. Siehe die angewandten Beispiele beim Choralrequiem Pag. 53, 54 u. 66. Konsonierend mit dem Recitationston sind die Dreiklänge, deren Grundton, Terz oder Quint er bildet, sowie deren erste Umkehrung; auch der Quartsextaccord über dem Recitationstone kann bei liegen bleibendem Basse Verwendung finden. Siehe Beispiele 150 – 152.

150. (Anwendbar für G-Dur für den VII. u. VIII. modus untransponiert, sowie für den V. u. VI. 1 Ganzton höher transponiert.)

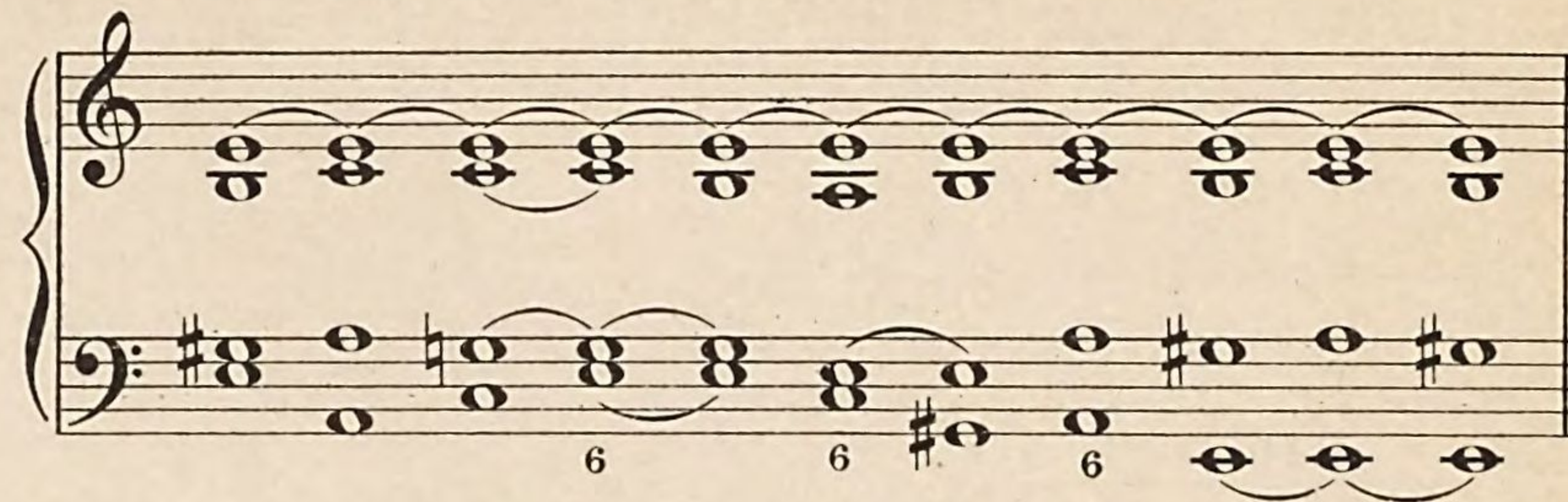
De - i - gé - - - ni - trix in - ter - cé - - - de -

pro - - - no - - - bis.

151. (Passend für e-moll und I. u. II. modus 1 Ganzton höher transponiert.)



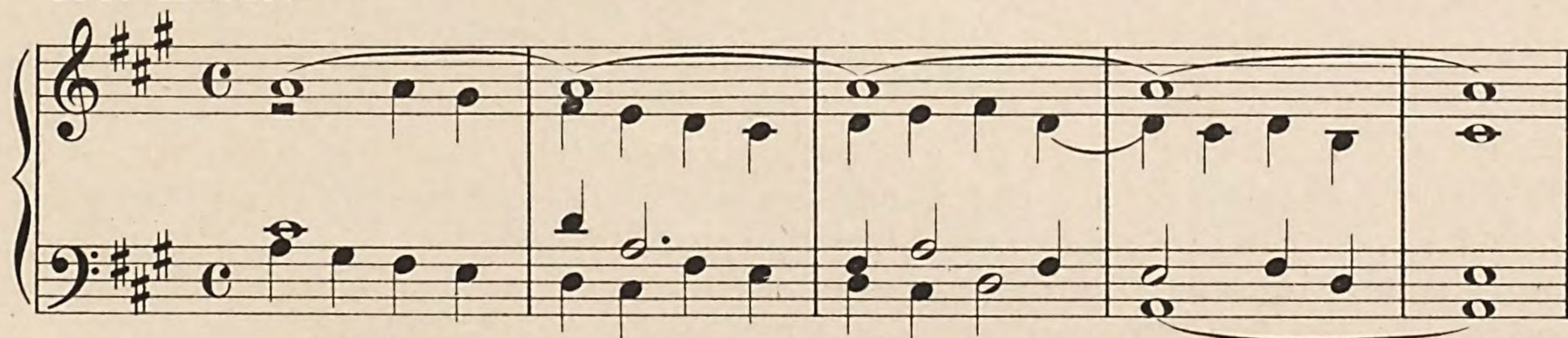
152. III. u. IV. modus.



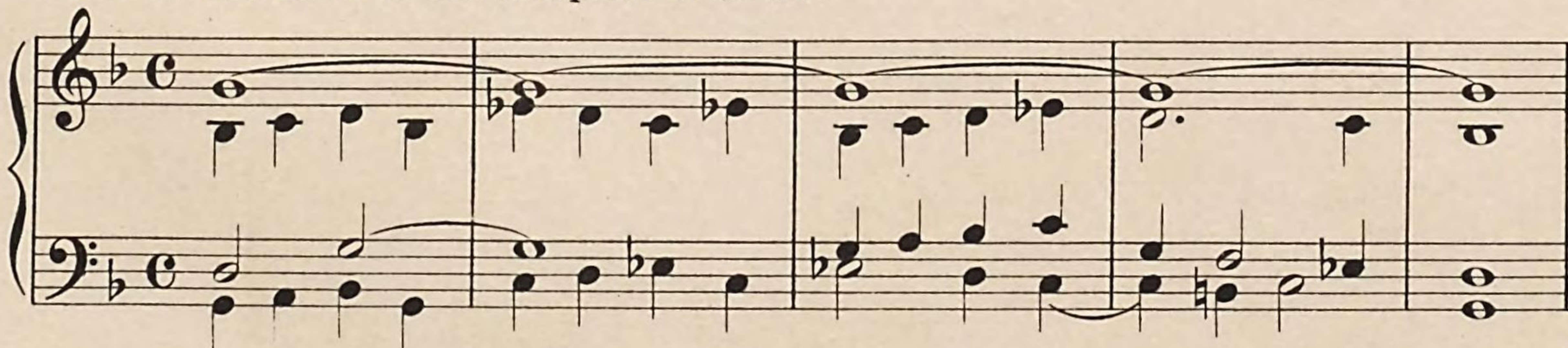
Vorstehende und andere Combinationen derselben Accorde sind in den verschiedensten Transpositionen zu üben.

Interessanter werden die Kadenzen, wenn von der Anwendung von Durchgangsnoten und Vorhalten Gebrauch gemacht wird. Siehe Beispiel 153–155.

153. A dur.



154. II. modus. In die Oberquart versetzt.



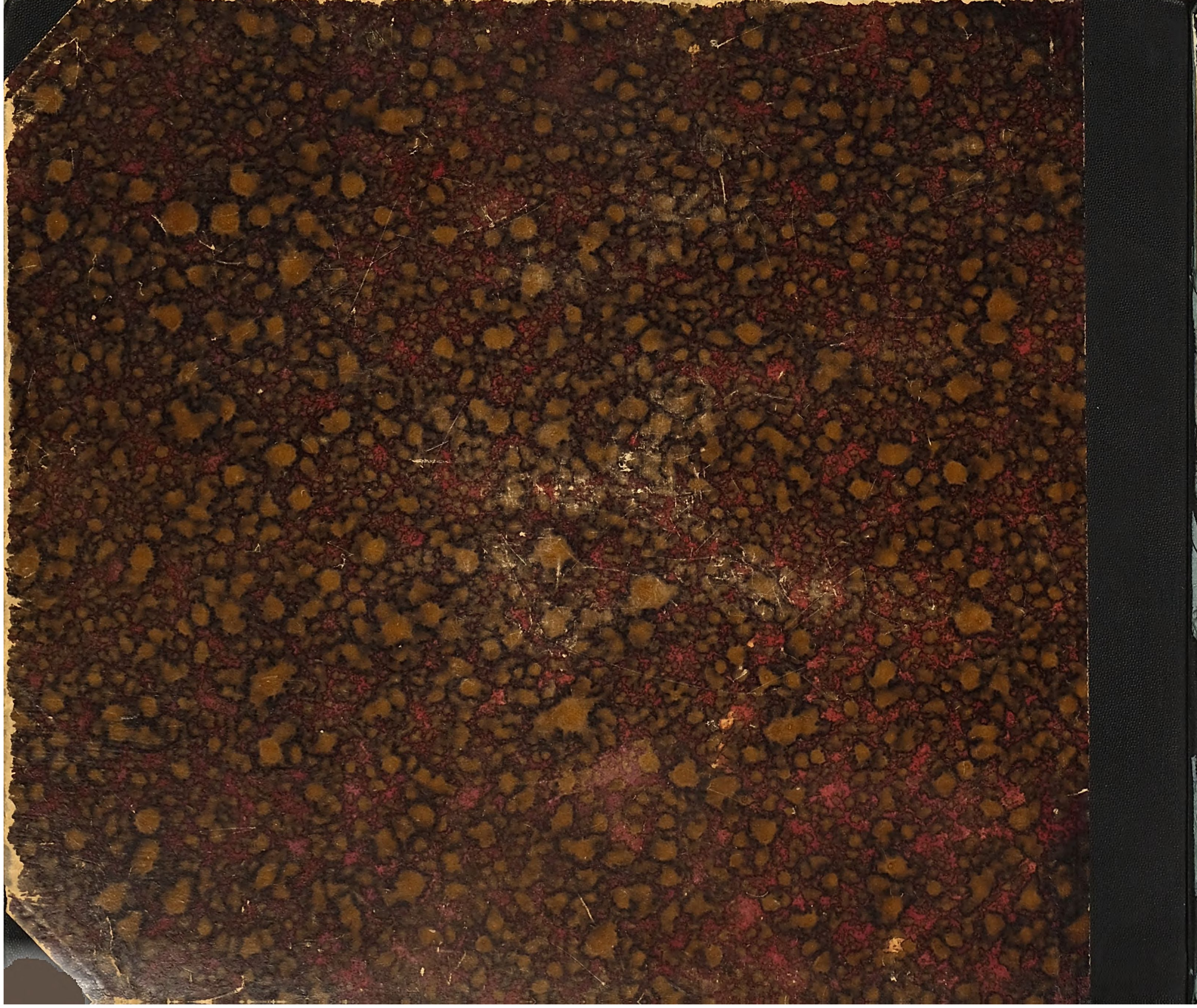
155. IV. modus. Eine grosse Sekunde höher gesetzt.



Selbst Imitationen können erfolgreich Anwendung finden und anregende Abwechslung bringen wie N^o 155 u. 156 zeigen. Letzteres Beispiel ist den „178 Recitationskadenzen für die Orgel, komponiert von J. Schildknecht, Op. 19“ entnommen; Verlag von *Fr. Pustet* in Regensburg. Ausser bezeichneter Zahl von Kadenzen ist genanntem Opus eine Anleitung zum Recitieren beigegeben.

156. VII. modus. Eine kleine Terz tiefer transponiert. Recitationston *e*. (Intonationsmotiv des Introitus *Viri Galilæi*.)





Schildknecht, Jos.

Orgelschule für Präparandenschulen, Lehrerseminarien und
Kirchenmusikschulen sowie für den Privat- und Selbst-Unterricht mit
besonderer Rücksicht auf das Orgelspiel beim katholischen Gottesdienste

Regensburg 1896

4 Mus.th. 1390 c

urn:nbn:de:bvb:12-bsb11794949-7